

Ein 'neo-realistischer' Autor? Paul Auster und
der amerikanische Roman nach der Postmoderne

Magisterarbeit

im Fach Amerikanische Literaturgeschichte

an der

Ludwig-Maximilians-Universität

vorgelegt von

Verena Laschinger

München, März 1996

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Zum Begriff 'Neorealismus'	4
2.1. Zeitliche Bestimmung	4
2.2. Inhaltliche Bestimmung	9
2.2.1. Realismus	9
2.2.2. Neorealismus	12
2.3. Paul Auster als neorealistischer Autor	18
2.3.1. Von Mythen und Vätern	22
2.3.2. Wirklichkeit als Zufall	34
3. Die <i>New York Trilogy</i> als "Anti-Detective Novel"	41
3.1 <i>City of Glass</i> als neorealistischer Roman	46
3.1.1. Inhaltsübersicht	46
3.1.2. Der Detektiv und der Täter	48
3.1.3. Der Täter und das Opfer	62
3.1.4. Das Opfer und die Tat	75
3.1.5. Die Tat und die Lösung	80
4. Von der 'Musik des Zufalls'	88
4.1. Von Zufällen und Spielern	88
4.2. <i>The Music of Chance</i> als Partitur der Homophobie	103
4.3. <i>The Music of Chance</i> als kafkaeske Parabel	116
4.4. <i>The Music of Chance</i> als neorealistischer Roman	119
5. Zusammenfassung	129
6. Literaturverzeichnis	133

1. Einleitung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist ein zeitliches und geistesgeschichtliches labeling des Romanwerks des New Yorker Schriftstellers Paul Auster. Anhand zweier ausgewählter Texte, die formal wie inhaltlich für sein Gesamtwerk repräsentativ sind, versuche ich, die epochale Entwicklung von der Postmoderne hin zum Neorealismus in Austers Prosatexten nachzuzeichnen.

Zu diesem Zweck umreiße ich in einem ersten Kapitel den Begriff 'Neorealismus'. Zunächst grenze ich den Neorealismus, der durch das Präfix 'neo' bereits semantisch als Erbe ausgewiesen wird, gegen den literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts in Amerika ab. Die Fülle an unterschiedlichen Theorien macht eine Fokussierung auf die in meinen Augen relevanteste und aktuellste Studie zum amerikanischen Realismus, Winfried Flucks 1992 erschienenes Buch *Inszenierte Wirklichkeit Der amerikanische Realismus 1865 - 1900*, unumgänglich. Darüber hinaus fasse ich kurz die wichtigsten Merkmale postmoderner Textproduktion zusammen, sofern sie in Abgrenzung oder Anlehnung zum Neorealismus bedeutsam sind.

Im Hauptteil der Arbeit analysiere ich, ausgehend von einem Merkmalskatalog realistischer und postmoderner Literatur als Interpretationsparameter, zwei Romane des Autors mit dem Titel *City of Glass* und *The Music of Chance* ausführlicher. Dabei gilt mein Hauptinteresse der Verfahrensweise des Autors vor allem realistische und postmoderne Spezifika in seinen Textkorpus zu integrieren, diese zu modifizieren und für neorealistische Prämissen dienbar zu machen. Es wird zu klären sein, inwiefern sich Paul Auster eher durch den kritischen Rückbezug auf typische Strategien vorangegangener Epochen als durch eine harte epochale Zäsur als neorealistischer Autor ausweist.

Aus diesem Grund begreife ich den Neorealismus als literarische Strömung, die sich aus der Postmoderne ent-

wickelt hat. Zwar werden darin eine spezifische Weltsicht und ihre entsprechenden Formalia favorisiert, aber auch Züge vorheriger Literarepochen wie der Romantik und der Moderne vereint und weitergeführt. Dementsprechend rekrutiere ich die generischen Markierungen, die ich an die Texte Paul Austers anlege, in Anlehnung an Roman Jakobson aus verschiedensten Epochen:

In the evolution of poetic form it is not so much a question of the disappearance of certain elements and the emergence of others as it is the question of shifts in the mutual relationship among the diverse components of the system, in other words, a question of the shifting dominant. Within a given complex of poetic norms in general, or especially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary. On the other hand, the elements which were originally the dominant ones become subsidiary and optional. (zit. in McHALE 7)

2. Zum Begriff 'Neorealismus'

2.1. Zeitliche Bestimmung

In diesem ersten Kapitel versuche ich, eine zeitliche Einordnung der literarischen Epoche des Neorealismus vorzunehmen. Da sich aus bereits erwähnten Gründen die fixe Datierung epochaler Wendepunkte von einer Literaturform zur nächsten als schwierig und oftmals unzutreffend herausgestellt hat, ziehe ich es zur Verortung des Neorealismus vor, den Prozeß seiner Entwicklung nicht auf ein spezifisches Datum zu reduzieren. Ich stütze mich damit auf Lehrmeinungen, die im Sinne der chronologischen Erfassung neorealistischer Tendenzen ebenfalls eher Zeiträume als starre Eckdaten angeben.

Da der amerikanische Roman nach der Postmoderne wieder verstärkt realistische Modi favorisiert, entsteht einerseits leicht der Eindruck, daß sich eine neorealistische Gegenbewegung zur Postmoderne als neue literarische Phase formiert. Andererseits konstatiert Kristiaan Versluys, daß es seit Beginn der Nachkriegsjahre im Anschluß an die Ära des Modernismus parallel zur Phase der literarischen Postmoderne schon neorealistische Strömungen in der amerikanischen Romanliteratur gegeben hat. Diese besinnen sich nach den formalen Innovationen der ModernistInnen schreibtechnisch wieder stärker auf den literarischen Realismus:

Throughout the post-war [...] period novelists have continued to use 'naturalized' modes of presentation and to create characters with an identifiable, psychologically and socially delineated ego. (Versluys 10)

Der Neorealismus, der sich weitgehend aus dem amerikanischen Realismus des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, blieb jedoch nach Winfried Flucks Aussagen in seinem Aufsatz "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in American Fiction" längere Zeit unbeachtet, da die VertreterInnen des Neorealismus' sich nur schwer gegen den akademischen Diskurs über postmoderne Literatur behaupten konnten:

[I]t must be attributed to a lack of arguments and concepts which would allow them to make a case for realism in an intellectually respectable fashion. [...] It is not that these authors became bad or less interesting writers from one day to the next. What caused their decline in cultural prestige was that their kind of liberalism, in literary matters as well as in social ones, had little to offer to the challenges of the new radicalism. (Fluck, "Surface Knowledge" 66)

Postmoderne Texte, die sich laut Mark Shechner oft den Vorwurf der Unleserlichkeit gefallen lassen müssen, blieben seiner Meinung nach meist einer universitären Elite vorbehalten, während die Verkaufszahlen des freien Buchmarktes ein konstantes Interesse des nichtakademischen Publikums an neorealistischen AutorInnen (Wolfe, Kingston, Walker, Morrison, Updike, Roth, Bellow u.a.) widerspiegeln. Erst seit es auch an den Universitäten um postmoderne Texte ruhiger geworden ist, steigen nach Shechners Ansicht neorealistische Werke aus den intellektuellen Niederungen eines bloßen Bestsellerdaseins in akademische Höhen der Kanonisierung auf (30).

Dabei offenbart sich ein breites Spektrum mimetischer Prosa, das von einem dokumentatorischen und recherchelastigen Realismus (Tom Wolfe) über Beschreibungen bikultureller Erfahrungen (Kingston, Walker, Erdrich) oder Familienbeziehungen (Updike, Tyler) bis hin zu minimalistischer Experimentierfreude (Carver) reicht (Versluys 11). Diese Vielfalt neorealistischer Literatur widerlegt den vom literarischen Realismus geerbten Vorwurf einer gewissen Eindimensionalität, den Winfried Luck in *Inszenierte Wirklichkeit* entkräftet. Luck legt dem literarischen Realismus ein "interaktionistisches Modell ständiger Verhandlung" zugrunde, aus dem sich nicht nur ein fortlaufender Test, sondern auch eine vielfältige Auseinandersetzung seines eigenen Programms entwickelt. Aus ständiger, selbstkritischer Überprüfung erwächst eine enorme Vielfalt realistischer Textproduktion (16).

Malcolm Bradbury sieht den Beginn des Neorealismus' ebenfalls in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Den beiden dominanten Literaturepochen des 20. Jahrhunderts, der Moderne und der Postmoderne, fügt er einen neuen Realismus als entscheidende Kraft hinzu:

In the more convenient histories of literature it often seems that the literary and artistic history of the twentieth century can be written in two large strokes: there was modernism, and then in due time there was postmodernism. It is a history that misleads and abbreviates, for throughout the century there has been, in the line of the novel, a sustaining and powerful history of realism, along with the sequence of persistent and various disputes with its veracity, its philosophical possibility, its relevance. (BRADBURY, "Neorealist Fiction" 1127)

Ähnlich der Fluckschen Argumentation weist auch Bradbury auf die Ausformung diverser Variationen des Realismusbegriffs hin, von denen er eine moderate dieser Zeit als Neorealismus, eine extreme als Postmoderne bezeichnet. Innerhalb dieser literarischen Modifikationen des realistischen Programms nach der Moderne entwickelt sich nach Bradbury im amerikanischen Roman ein neuer Sinn für das Absurde, für schwarzen Humor und Hyperfiktionalität, der in postmodernen wie neorealistischen Texten mit unterschiedlicher Vehemenz verhandelt wird:

A sense of the extremity of reality marks most of the American fiction of the postwar world, and it is not surprising that the tradition of realism came increasingly to question itself, and to be questioned. The fantastic and gothic, the absurdist and the selfconsciously fictive, those elements that came to be viewed as the constituents of the writing we today identify as "postmodern" were already there in the fiction of the 1940s and the 1950s. (BRADBURY, "Neorealist Fiction" 1140)

Nach Bradbury konnte die extreme postmoderne Literaturform das Spannungsverhältnis zu parallel existierenden, konventionelleren Texten nie gänzlich überwinden, obwohl das Ende des literarischen Realismus längst erwartet wurde:

So, [...] the novel found itself amidst the failing empire of signs, bearing its burden of slippage, its lexical

crisis, its sense of the displaced relation between the sign and what it sought to signify. For a period this seemed to mark the virtual end of serious literary realism, though throughout the "postmodern" phase the tension between realism and the metafictional paradox remained. (BRADBURY, *Columbia* 1141)

Vor allem der Anspruch, Fiktion zum Interventionsforum für gesellschaftliche und historische Abläufe zu machen, konnte sich gegenüber postmodernen Texte behaupten: "And indeed, from the 1970s onward, a new neorealism, minimalized and self-examining, has grown up again" (Bradbury, "Neorealist Fiction" 1141). An anderer Stelle fasst Malcolm Bradbury die konsequente Veränderung neorealistischer Literatur nach der von der literarischen Postmoderne theoretisch wie praktisch gesetzten Zäsur zusammen:

[I]n late modern culture, from high to low, where contention and multiculturalism prevail, no representation is permitted the condition of innocence. But there is everywhere evidence of a strong revival of the practice, and so of the practical as well as the theoretical interpretation, of realism. (BRADBURY, "Writing Fiction" 19)

Während sich eine erste neorealistische Strömung nach dem Zweiten Weltkrieg als modifikatorische Substitution des Realismus des 19. Jahrhunderts und der literarischen Moderne entwickelte, formierte sich eine zweite Generation neorealistischer Romanschriftsteller mit dem Ausgang der postmodernen Ära. Neorealistische Texte zeitgenössischer AutorInnen setzen sich zum einen bewußt mit der praktischen und theoretischen Interpretation des literarischen Realismus auseinander, internalisieren aber zum anderen die von modernen und postmodernen SchriftstellerInnen geleisteten literarischen Fortschritte und Veränderungen.

Vor dem Hintergrund dieses kurzen chronologischen Abrisses des Neorealismus in eine Phase vor und nach der Postmoderne werde ich später einige Romane des New Yorker Autors Paul Auster als von postmodernen Erkenntnissen beeinflusste neorealistische Werke vorstellen. Zuvor widme ich

mich jedoch der inhaltlichen Definition des literarischen Neorealismus' nach 1970.

2.2. Inhaltliche Bestimmung

2.2.1. Realismus

Um den Neorealismus nach der Postmoderne zu definieren, ist es notwendig, ihn nicht nur gegenüber postmodernen, sondern auch realistischen Theorien abzugrenzen. Die Fülle an Realismuskonzepten von Howells' über Twains bis zu James' zu erarbeiten, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Aus diesem Grund mochte ich mich in einem Exkurs über den Realismus auf die Definition stützen, die Winfried Fluck in *Inszenierte Wirklichkeit* anbietet.

Fluck grenzt in seiner Studie die Epoche des amerikanischen Realismus auf die Zeit zwischen 1865 und 1900 ein. Die ausgesprochen vielfältige literarische Epoche faßt unter dem Überbegriff Realismus u.a. so unterschiedliche Genres wie international novel, local color fiction und Reisebericht zusammen. Gerne greift der realistische Roman auch das courtship & marriage-Motiv der novel of manners auf, um zu zeigen, wie blindlings akzeptierte Konventionen Menschen in Leid und Zerstörung stürzen können (22).

Fluck argumentiert gegen eine zu eindimensionale realistische Programmatik, mit der es nicht gelingt, den für die Epoche typischen literarischen Variationsreichtum zu fassen (9). Abweichungen von den nachträglich angesetzten Maßstäben realistischer Charakteristika werden laut Fluck entweder mit der ungerechtfertigten Abwertung einzelner Genres oder mit dem generellen Rückschluß auf das Versagen der TextproduzentInnen eines ganzen Zeitalters bestraft. Ein derart eingeschränkter Theoriebegriff verstellt den Blick auf

[...] das Phänomen eines graduell voranschreitenden Selbstverständigungsprozesses, in dessen Verlauf immer neue Bearbeitungen und Transformationen literarischer Wirklichkeitsmodelle notwendig werden, um die Aufnahme neuen kulturellen Materials in den Bereich der Fiktion zu ermöglichen. (FLUCK, *Inszenierte Wirklichkeit* 9,10)

Fluck betont das gesellschaftlich enorm wertvolle Potential der Fiktion als kulturellem Experimentierfeld, das durch die kommunikative Interaktion von Leserschaft und Text weitgehend unsanktionierte, probeweise Explorationsmöglichkeiten gesellschaftspolitischer Innovationen bietet (33). Der amerikanische Realismus setzt sich intensiv mit den gesellschaftspolitischen Zuständen seiner Nation auseinander. Fiktionale Texte werden im amerikanischen Realismus als mögliche Korrektoren zivilisatorischer Entwicklungen betrachtet und sind keinesfalls bloße mimetische Abbildung einer äußeren Wirklichkeit:

Insofern ist der amerikanische Realismus nie nur Versuch eines Abbildes von Wirklichkeit, sondern immer auch durch das Bemühen geprägt, "vorbildlich" auf eine Realität einzuwirken, deren wahrer Charakter noch zur Verhandlung ansteht. (FLUCK, *Inszenierte Wirklichkeit* 10)

Im Zusammenwirken einzelner Bestandteile wie dem fiktionalen Korrekturangebot von Wirklichkeit und spezifischer Erzählstrategien, mittels derer es nicht primär um die Erfüllung von Kriterien wie objectivity, linearity, representativeness und verisimilitude geht, verfolgt der amerikanische Realismus gleichermaßen kulturelle und ästhetische Ziele. Nach Luck ist gerade der fiktionale Charakter realistischer Wirklichkeitsdarstellungen Voraussetzung zur Erfüllung des kommunikativen Funktionspotentials der Texte. Realistische Texte bergen das Potential einer common vision, einer allein Verhandlungspartnern zugänglichen Kommunikations- und Erfahrungsbasis (15). Entsprechend ist eine Prämisse des Realismus, textuell ein Netzwerk an Relationen zu schaffen, das den einzelnen Charakter in den vielfältigen Bindungen zu seiner Umwelt darstellt:

Eben dabei fällt dem realistischen Roman eine wesentliche Aufgabe zu: In der Verdeutlichung historischer und sozialer Wirkungszusammenhänge soll er dem gemeinsamen Wahrnehmungsprozeß (und das heißt auch: dem gesellschaftlichen Konsens) auf die Sprünge helfen (FLUCK, *Inszenierte Wirklichkeit* 65)

Im Realismus wird im Unterschied zur Romantik ein zu-
meist männlicher, gleichberechtigter, erwachsener Leser
visioniert, der mit dem Text in kommunikativen Austausch tre-
ten kann (20,21). Ziel ist es, im Leser das Vertrauen in
seine persönliche Erkenntnisfähigkeit zu schulen, ohne ihn zu
bevormunden. Erfahrungen fiktionaler Helden führen in
realistischen Texten mitunter zum Zerwürfnis mit konven-
tionellen Ansichten, werden dem Leser aber exemplarisch zur
Ausbildung seines eigenen Selbstvertrauens und der Fähigkeit
kritischer Wahrnehmung vorgeführt. Dadurch entsteht ein
breiter Raum für kommunikativen Austausch:

Der Text (und die von ihm dargestellte Wirklichkeit)
konstituieren sich auf diese Weise durch ein System von
Perspektivierungen, in dem die Bedeutung eines Phänomens
erst als das Resultat mehrerer "Dialoge" hervortritt: dem
der Charaktere untereinander, dem des Erzählers mit seinen
Charakteren und schließlich dem des Erzählers mit dem
Leser. (FLUCK, *Inszenierte Wirklichkeit* 212)

Charaktere werden im realistischen Roman in einem
rational nachvollziehbaren zeitlichen und räumlichen
Koordinatensystem verortet, das einen wesentlichen Einfluß
auf psychologische und soziologische Faktoren des Charakters
hat. Um Interdependenzen und kausale Wirkungszusammenhänge
aufzuzeigen, favorisiert nach Fluck der realistische Text
auch auf formaler Ebene die kausale Verbindung von Haupt- und
Nebensätzen, die "schließlich zu einer syntaktischen
enthierarchisierten Kette von Beobachtungen führt" (66).

Ob und inwiefern Austers neorealistische Texte auch auf
Spezifika des Realismus rekurrieren, wird zu prüfen sein.
Dazu schließe ich zunächst eine genauere Definition des
Begriffs Neorealismus an.

2.2.2. Neorealismus

Nach diesem kurzen definitorischen Einschub über den amerikanischen Realismus kehre ich in diesem Kapitel zu der eigentlichen Fragestellung meiner Arbeit zurück. Im Anschluß an die zeitliche Einordnung des Begriffs Neorealismus versuche ich nun seine inhaltliche Beschreibung. Malcolm Bradbury 'zäumt das Pferd von hinten auf' und beginnt seine Definition des Neorealismus mit einer Negativausgrenzung all dessen, was er nicht ist:

It is not the normative realism of the middle of the nineteenth century, where in a dense and historical social world individual purposes are amended toward the Whiggish promise of society and history. It is not the realism of manners and social institutions that, as Henry James argued, gave "solidity of specification" to aesthetic and moral apprehension. It is not the deterministic, necessitarian realism that is called naturalism, and has indeed played a large part in the American fictional tradition, from Crane and Norris to Dreiser and Steinbeck. It is not the reportorial muckraking realism of Jack London or Upton Sinclair, working like journalists to be there and discover the hard fact of American life. It is not the urgent and often ideologically committed political realism of some writers of the 1930s, from Michael Gold to James Farrell. (BRADBURY, "Neorealist Fiction" 1134)

Bradbury macht mit dieser Beschreibung klar, daß der Neorealismus nicht auf eine retrospektive Wiederbelebung vergangener Epochen der amerikanischen Literatur ausgerichtet ist, sondern als zeitgenössisches literarisches Phänomen tradierte Formen der Literatur zwar inkorporiert, darüber hinaus aber einen direkten Bezug zur aktuellen kulturellen Situation der Vereinigten Staaten herstellt. So sehr einerseits die Erfahrungen der Kriegsjahre, der materialistische Rausch der Nachkriegszeit, die massenmediale und multinationale Kultur und die Vertrauenskrise gegenüber jedweder Führungs- und Ordnungsinstanz, andererseits die experimentellen Leistungen und die ästhetische Revolutionierung der Künste in der Moderne die postmoderne Literatur vorbereitet haben, haben sie auch im Neorealismus zu einer veränderten, wenn auch weniger radikalen Be-

einflussung der Realitätssicht geführt. Der Neorealismus kann das "unschuldige" Wirklichkeitsverständnis des klassischen Realismus, wie Malcolm Bradbury es nennt, nicht mehr teilen ("Writing Fiction" 19).

Auch neorealistische Texte verzichten nicht auf Verfremdungseffekte, selbstreflexive Verwirrspiele und andere in postmodernen Texten in extenso benutzte Strategien. Besonders der Neorealismus nach 1970 kennzeichnet sich durch eine Verwässerung der Grenze zwischen dem literarischen Realismus und der Postmoderne. Überhaupt erfahren literarische Konventionen vorangegangener Epochen, wie die amerikanische Romantik, der Realismus des 19. Jahrhunderts, die Moderne sowie die Postmoderne im Neorealismus Modifikationen wie sie im Sinne Winfried Flucks in der Literaturgeschichte innerhalb der Formation einer neuen stilistischen Form üblich sind:

Far from merely falling back on traditional patterns [...], new realists respond to recent cultural and aesthetic developments in their own skillful way. What we get in consequence, is, as always in literary history, a hybrid - a mixture of modes in which the relations between various narrative strategies are newly negotiated. (FLUCK, "Surface Knowledge" 79)

Winfried Fluck ist bemüht, Neorealismus nicht in Abgrenzung zur Postmoderne, sondern im Rahmen der Neuverhandlung monoton gewordener narrativer Strategien als logischen Nachfolger verständlich zu machen. Als postmoderne Texte in der Umsetzung ihrer Programmatik scheinbar nichts Neues mehr zu bieten hatten, "people remembered, or rather finally dared to admit that they had been interested in stories based on the illusion of a referent all along" (Fluck, "Surface Knowledge" 65). Demgemäß ist die Reinstallierung eines direkten Zusammenhanges zwischen einem Zeichen und seinem Referenten ein Merkmal neorealistischer Romane, das in offensichtlicher Opposition zu postmoderner Dereferentialisierung steht. Dennoch ist der Neorealismus nicht nur "a

naive conservative backlash to postmodern daring and innovation" (Fluck, "Surface Knowledge" 67).

Laut Flucks Argumentation versteht er den Neorealismus als interaktives Kommunikationsmodell, innerhalb dessen durch rhetorische, d.h. ästhetische Strategien versucht wird, eine spezifische Interpretation der Realität zu autorisieren. Neorealistische Texte sind kein mimetischer Spiegel der Wirklichkeit, sondern bieten eine spezifische Version dieser Wirklichkeit an, die sich auf bestimmte Annahmen über ihre Natur und dem besten Verfahren, Aufschluß über sie zu bekommen, stützen. Diese Annahmen unterliegen dem Prozeß der ständigen Veränderung, der im Neorealismus eine mögliche Ausprägung erfährt (Fluck, "Surface Knowledge" 67). Meiner Ansicht nach ist die von Fluck konstatierte Eigenart des Neorealismus zu betonen, persönliche Auffassungen von Wirklichkeit transportieren und autorisieren zu wollen. Auf die Umsetzung dieser Intention bei Paul Auster gehe ich später genauer ein.

Das für den literarischen Realismus noch zentrale Konzept der Erfahrung als tiefenhermeneutischem Vorstoß zu einer der Welt zugrundeliegenden Ordnung wird im Neorealismus als menschliches Bedürfnis nach einer sinnvollen Struktur des Lebens akzeptiert, allerdings ohne es vollständig befriedigen zu können. Die schwachen Charaktere dieser Texte haben mitunter nicht die Kraft, existentielle Krisen zur Veränderung und Reifung zu nutzen und büßen damit ihren Vorbildcharakter gegenüber der Leserschaft ein. Trotzdem bleibt in neorealistischen Texten die Frage nach der Bedeutung von Erfahrungen als möglicher Sinnstruktur relevant.

Durch zufällige, unerwartete Wendungen des Geschehens entstehen "moments of aesthetic immediacy in which the decontextualized sign is recharged with meaning for the briefest of moments" (Fluck, "Surface Knowledge" 79). In diesen Momenten deutet sich die potentielle Möglichkeit einer

ordnenden Sinnstruktur der Wirklichkeit an. Es wird zu zeigen sein, daß in den neorealistischen Romanen Austers mit zunehmender Stabilität der Charaktere und der Abkehr von postmodernen Strategien auch diese bedeutungsverheißenden Momente an Länge und Intensität zunehmen. In Austers jüngsten Texten ist die Rückkehr zur Inszenierung eines von allen gleichermaßen erfahrbaren Ordnungssystems des Zufalls sogar bereits unübersehbar. Auster eröffnet damit wieder die Möglichkeit einer gemeinsamen Erfahrungsbasis von Wirklichkeit, deren Wert von Winfried Fluck äußerst positiv beurteilt wird:

What is gained by the return to a promise of shared experience is a kind of blood transfusion for a signifying process that was in danger of being suffocated by overtheoretization. (FLUCK, "Surface Knowledge" 83)

Durch die Wiedereinführung der sinnvollen Beziehung zwischen Referent, Bedeutung und Erfahrung wird im Neorealismus nicht eine vollständige Fixierung des Textsystems und der äußeren Realität erreicht, weil jeder Ordnungsversuch immer ein Akt des Zufalls ist. Der Zufall avanciert damit zum wesentlichsten Charakteristikum der Wirklichkeit:

This new understanding of reality is very hard to pin down ideologically, but it is certainly not a view of reality that would confirm a liberal version. In this sense, I think, the return of realism is by no means what it appeared and promised to be: it is not a reauthorization of liberalism. Quite to the contrary, it is another blow to liberalism's cultural authority. (FLUCK, "Surface Knowledge" 83)

Aus der ideologischen Kritik Winfried Flucks am Neorealismus läßt sich das erhebliche Maß an antiliberalem, oft reaktionärem Potential erklären, das sich auch in Austers Texten nachweisen läßt. Ich komme an anderer Stelle auf dieses Argument noch zurück. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb wirken neorealistische Texte oftmals als "realistische" Repräsentation der Wirklichkeit zumindest eines bestimmten Segments der amerikanischen Gesellschaft.

Im Zusammenhang mit den für den Neorealismus typischen "brief, occasionally enigmatic and somewhat surreal descriptions of an isolated, decontextualized moment" (Fluck, "Surface Knowledge" 69) spricht Fluck an gleicher Stelle von einem "sharp focus realism", der den Blick auf Bereiche und Milieus des amerikanischen Lebens lenkt, die bisher nur selten im Zentrum des literarischen und politischen Interesses standen. Den Neorealismus kennzeichnet in diesem Sinne

[...] a new awareness of voice and of language as the echo chamber of history and tradition, a consciousness of region and place, a revived ethnic and regional sensitivity, a new awareness of traditional folk narrative, a distinct political animus. (SHECHNER 31)

Mark Shechner sieht den Neorealismus in erster Linie als eine nationale Bewegung. Dabei versuchen AutorInnen verschiedenster ethnischer Herkunft, amerikanische Erfahrungen neu zu interpretieren und sich eine Stimme zu verschaffen (33). Persönliche Belange bestimmen den neuen Realismus. Durch die Thematisierung subjektiver Erfahrungen und Einstellungen nimmt der Neorealismus Abstand von der Vorstellung einer konsistenten Objektivität, wie sie noch vom klassischen Realismus favorisiert wurde. Stattdessen inszeniert er eine Vielzahl subjektiver Wahrnehmungen, die in ihrer Gesamtheit eine stets veränderbare, vorläufige 'Objektivierung' der Wirklichkeit möglich machen:

[T]his realism refers us to a cultural situation whose complexity and variety can no longer be represented by any single text or mode of writing, only by a set of relations within a growing plurality of cultural styles and modes of writing. (FLUCK, "Surface Knowledge" 85)

Gerade das Individuelle, das Zufällige und Inkohärente wird paradoxerweise zur objektiven Wahrheit erklärt, wodurch sich der Neorealismus wiederum an der Postmoderne orientiert:

Die radikalsten Vertreter der postmodernistischen Avantgarde beschränken sich nicht mehr darauf, die Möglichkeit der beschreibenden Wiedergabe von Realität

durch perspektivische Brechung, Multiperspektivität, die Technik des Bewußtseinsstroms oder andere Methoden zu problematisieren, sondern sind dazu übergegangen, das eigengewichtige Vorhandensein einer Wirklichkeit außerhalb der Sphäre subjektiver Vorstellungen und Erfindungen prinzipiell zu verneinen. Sie stoßen damit über die Demontage bestimmter konventioneller Versionen von Realität hinaus zu einer Art ontologischen Nihilismus vor. (DITTMAR 401,402)

Im Neorealismus werden die Erkenntnisse der postmodernen Literaturtheorie größtenteils in den literarischen Schreibprozeß inkorporiert. Den Grund dafür sieht Fluck in der Annäherung der neorealistischen Schreibkultur an die der Postmoderne in ihrem Verlust der Bedeutungskontrolle durch Strategien der Dekontextualisierung und Dehierarchisierung ("Surface Knowledge" 83). Der größte Unterschied zur postmodernen Literatur liegt freilich in der neorealistischen Auffassung der kulturellen Funktion von Literatur als Kommunikationsfläche, deren Erhalt sie nur durch einen mimetischen Repräsentationsmodus gewährleistet sieht:

Realism has traditionally claimed that any retreat from a mimetic mode of representation will also sever literature from a meaningful relation to life. [...] Neorealism retains a realistic mode of writing in order to remain connected with the world of a reader who is not a professional academic. (FLUCK, "Surface Knowledge" 84,85)

Der Neorealismus hat sich von dem Anspruch verabschiedet, die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit kennen zu können. Dennoch hält er an der Annahme fest, daß es eine Wirklichkeit gibt, mit der Menschen in unterschiedlichster Weise konfrontiert werden, und daß es sich lohnt, einer breiten Öffentlichkeit bei einer oft schmerzhaften Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit beizustehen, denn der Neorealismus "does not claim to know the real, but wants to come to terms with the fact that it is nevertheless there in an amorphous, ever changing shape" (Fluck, "Surface Knowledge" 85).

2.3. Paul Auster als neorealistischer Autor

Nach einer allgemeinen Einführung in das Thema möchte ich in diesem Kapitel mit der Analyse beginnen, inwiefern Paul Auster als neorealistischer Autor bezeichnet werden kann. Persönliche Belange finden auch in Austers Texten ihren Niederschlag. Im Falle von Paul Auster, der in zweiter Generation als Sohn jüdischer Einwanderer aus Österreich in New York lebt, zählen seine doppelte Stigmatisierung als Jude und Immigrant bzw. seine Rolle als Sohn und die der eigenen Vaterschaft zu den wichtigsten textkonstituierenden Bestandteilen seines schriftstellerischen Werks.

Aufschluß darüber bietet am augenfälligsten seine 1982 erschienene autobiographische Meditation *The Invention of Solitude*. Darin formieren sich erstmals die oben genannten Themenkomplexe, die sich als Leitfaden durch sein fiktionales Gesamtwerk ziehen. In all seinen Romanen wird die Absurdität und Kuriosität des Lebens reinszeniert. Dabei läßt Auster immer neue Modifikationen der Vater-Sohn-Thematik und Identitätsproblematik entstehen. Die Vehemenz, mit der Paul Auster diese Problemfelder umkreist und die er vor allem in seinen Romanen *Leviathan*, *Moon Palace* und *Mr Vertigo* mit seiner persönlichen Aufarbeitung der amerikanischen Geschichte kombiniert, gibt den Texten ihre eigenwillige Prägnanz:

The achievement of Paul Auster's fiction - and it is considerable - is to combine an American obsession with gaining an identity with the European ability to ask how, and under what conditions, identity is stolen or lost. (BAXTER 41)

Seine Kenntnis der philosophischen Auseinandersetzung mit der Identitätsproblematik in Europa schöpft Paul Auster vornehmlich aus seiner Beschäftigung mit französischer Literatur und Geistesgeschichte.¹ Textuell bietet seine

¹ Auster lebte vier Jahre in Frankreich (besonders Paris). Er übersetzte zahlreiche Texte französischer Dichter und trat erstmals

literarische und philosophische Sozialisierung immer wieder ein spannendes Gegengewicht in der Ausbalancierung typisch amerikanischer und europäischer Topoi. Seine linguistische Virtuosität erinnert oftmals an französische Lyrik, die Kulisse seiner Romane bieten dagegen amerikanische Städte wie New York (*The New York Trilogy*), Boston (*The Music of Chance*) und St. Louis (*Mr Vertigo*) oder die Wüste im Westen der USA (*Moon Palace*). Die geistigen Väter seiner Protagonisten haben wiederum europäische Namen bekannter modernistischer Schriftsteller wie Kafka, Beckett, Rimbaud oder Mallarmè.

Wie es für den neorealistischen Roman bezeichnend ist, findet auch in Paul Austers Prosa eine Rückkehr zu einer traditionelleren Form des Erzählens statt, die nach Shechner maßgeblich von Raymond Carvers Minimalismus beeinflusst ist:

Carver's stories brought back into vogue the sense of place that has always been central to American realism and in particular the long shadow cast by the small town. He also breathed new life into a native vernacular that many have tried to emulate but few have mastered: the flat but resilient Hemingway voice that is at once as fertile as the Great Plains and about as stark. (SHECHNER 41)

Prägnanz und Zurückhaltung prägen Austers Erzählstil. Es finden sich in all seinen Texten nur wenige Nebensätze. Die parataktische Syntax erhöht die Klarheit des Stils und den Eindruck einer scheinbar objektiven, weil direkten Vermittlung von Inhalt:

The typical novel of the past two hundred years has been crammed full of details, descriptive passages, local color - things that might be excellent in themselves, but which often have little to do with the heart of the story being told, that can actually block the reader's access to that story. I want my books to be all heart, all center, to say what they have to say in as few words as possible. (AUSTER, Art 297)

Austers Stil unterscheidet sich maßgeblich von dem klassischer Realisten im 19. Jahrhundert und auch seine

als Herausgeber der Random House Anthologie französischer Lyrik des 20. Jahrhunderts an die Öffentlichkeit.

literarische Frankophilie setzt erst nach dem klassischen französischen Realismus z.B. Flauberts ein. Seine Tonlage erinnert eher an Ernest Hemingway oder Raymond Carver, umso mehr, als auch bei Auster der weitgehende Verzicht auf deskriptive Mittel nicht einem Verlust von Substanz gleichkommt:

To obtain the so called 'reality effect' one has to construct a fictional universe in which all the strictures of the experiential world apply. 'Verisimilitude' and 'plausibility' are self-imposed markers which make the language game more difficult but also more exciting. Within the contours of an ordinary world the author has to implant something extraordinary, avoiding thinness of texture. In (neo-)realism sophistication is manifest in simplicity. Or better, simplicity is but the mask for underlying sophistication. (VERSLUYS 8)

Mit wenigen Mitteln wird eine eindrucksvolle Lebendigkeit erzeugt, die provoziert, ohne die Leserschaft mit psychologischen Tiefenanalysen zu erdrücken:

There's a way in which a writer can do too much, over-whelming the reader with so many details that he no longer has any air to breathe. Think of a typical passage in a novel. A character walks into a room. As a writer, how much of that room do you want to talk about? The possibilities are infinite. You can give the color of the curtains, the wallpaper pattern [...] But how much of this is really necessary? Is the novelist's job simply to reproduce physical sensations for their own sake? [...] All the elegant passages, all the curious details, all the so-called beautiful writing - if they are not truly relevant to what I am trying to say, then they have to go. (AUSTER, Art 265)

In einem Interview verweist Auster auf den Einfluß von Märchen auf seinen Stil (Auster, Art 297). In seinen Romanen tauchen Märchensequenzen nicht nur motivisch auf, sondern haben auch einen ursachlichen Einfluß auf die Art und Weise, wie der Autor seine Texte stilistisch entwirft. Wie in Märchen hinterlassen auch seine verkürzten, einfach gebauten Satze Leerstellen, die von der Leserschaft automatisch gefüllt werden. Diese ergänzt Details, entwirft Bilder, die aus persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen entstehen. Die

Leserschaft wird zum aktiven Kommunikationspartner. Sie kann auf diese Weise ein enormes Maß subjektiver Erfahrungen in den Text einbringen. In dieser Betonung subjektiver Erfahrung im Unterschied zur Darstellung einer objektiven Wirklichkeit ist der maßgeblichste Unterschied zwischen Realismus und Neorealismus begriffen.

2.3.1. Von Mythen und Vätern

In Paul Austers erstem Prosatext *The Invention of Solitude* nehmen Mythen in ihrer Funktion einer bewußtseins-konstituierenden kulturellen Erinnerung eine zentrale Position ein. Dies entspricht auch auf inhaltlicher Ebene, als Rückkehr zu traditionellen Werten, den Konventionen des Neorealismus.

Der Ich-Erzähler des mit "Portrait of an Invisible Man" betitelten ersten Teils von *The Invention of Solitude* tariert seine eigene Identität durch die Suche nach Informationen über die Lebensgeschichte seines kürzlich verstorbenen Vaters aus. Ausgangspunkt für dieses Unterfangen ist die Erkenntnis des Erzählers, seinen Vater nicht wirklich gekannt zu haben. Das posthume Interesse des Sohnes an der Person seines Vaters ist dabei auch auf eine Erklärung für das zeitlebens problematische Verhältnis der beiden Personen ausgerichtet. Der Erzähler beschreibt im Text seine Recherchen über die Biographie des Vaters, die ihm und der Leserschaft zunehmend größeren Einblick in die Lebensumstände des Verstorbenen gestatten. Im Laufe seiner Nachforschungen erfährt der Erzähler vom Mord der Großmutter an seinem Großvater. Die Informationsgrundlage dafür liefern alte Zeitungsausschnitte, Photographien und Aussagen von Zeitzeugen.

Die Todesumstände des Großvaters und die frühe Vaterlosigkeit des eigenen Vaters führt der Ich-Erzähler als Erklärung für dessen Gefühlskälte an. Die Emotions-losigkeit des als Maschinen-Menschen wahrgenommenen Vaters ließen den Ich-Erzähler seiner Empfindung nach seinerseits 'vaterlos' aufwachsen. Parallel zur Erfassung der biographischen Stationen des Vaters reflektiert der Erzähler seine eigenen Lebensumstände und Prägungen. Je mehr Informationen über den Vater bekannt werden, desto mehr findet der Erzähler Zugang zu sich selbst. Die Bewußtwerdung seiner eigenen Identität ist ursächlich an die Erweiterung des Wissens über seinen Vater gebunden.

Auffallend ist dabei das tiefe Vertrauen in und die gleichzeitige Abhängigkeit des Ich-Erzählers von den Beweismitteln dieses Wissens, wie Photos und Zeitungsartikel. Im Text findet zu keinem Zeitpunkt eine Problematisierung der diskursiven 'Gemachtheit' dieser historischen Fakten statt wie sie die Leserschaft postmoderner Texte gewohnt ist:

What the postmodernist writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past [...] In other words, the meaning and shape are not in the events, but in the systems which make those past 'events' into present historical 'facts'. This is not a 'dishonest refuge from truth' but an acknowledgement of the meaning-making function of human constructs. (HUTCHEON 89)

Was der Erzähler auf seiner biographischen Queste findet, sind nicht nur die Hintergründe für das Wesen seines Vaters, sondern vor allem ein tieferes Verständnis für seine eigenen Wünsche und Ängste. Das Ich des Erzählers namens A., das sich im Laufe dieser Suche freilegt, ist nicht einheitlich und stabil, sondern ständigen Veränderungen unterworfen. Je mehr der Erzähler A. im Text zu seiner eigenen Identität findet, je klarer sich das eigene Ich formt, desto größer wird der Abstand, den A. zu seiner Erzählung gewinnt. Eindeutiger Indikator für diese Distanzierung ist einerseits, daß das verhandelte Selbst sich zunehmend über die eigene Erinnerung konstituiert, andererseits die veränderte Erzählperspektive im zweiten Teil des Buches.

Während "Portrait of an Invisible Man" von einem Ich-Erzähler berichtet wird, wird "The Book of Memory" aus der Perspektive der dritten Person erzählt. Parallel zu seiner fortschreitenden Identitätsstabilisierung gewinnt der Erzähler auch eine zeitliche Distanz zur textuellen Handlung, die in Form der Erinnerung als radikalster Zäsur von Zeit in Gegenwart und Vergangenheit ihre eindeutige Entsprechung findet. Die Schlüsselszenen des Buches bilden drei Kommentare zu Texten, die in spezifischer Weise den Vorgang der Identitätsfindung und/ oder Erinnerung in Worte fassen. Zum

einen wird das Buch Jonah aus der Bibel zitiert und kommentiert:

One is immediately struck by its oddness in relation to the other prophetic books. This brief work, the only one to be written in the third person, is more dramatically a story of solitude than anything else in the Bible, and yet it is told as if from outside that solitude, as if, by plunging into the darkness of that solitude, the 'I' has vanished from itself. It cannot speak about itself, therefore, except as another. As in Rimbaud's phrase. 'Je est un autre.' (AUSTER, *Solitude* 124)

Jonah weigert sich zu sprechen und flieht auf einem Schiff vor Gott. Während eines Sturms erleidet er Schiffbruch und wird von einem Wal verschluckt. Erst im Bauch des Wales, in dieser unermesslichen Einsamkeit, die er im Innern des Tieres empfindet, findet Jonah die Kraft, zu sprechen. Die Sprache des Menschen aber bedeutet seine Fähigkeit, sein Ich von der Welt zu trennen und erst aus dieser Distanz sowohl über sich selbst wie auch über die Welt Aussagen machen zu können.

Wie Jean Paul Sartre zitiert auch der Erzähler A. die prägnante Aussage des Dichters Rimbaud, "Je est un autre" (Auster, *Solitude* 124). Das eigene Ich kann nur insofern erkannt und erinnert werden, als es 'ein anderer' ist. Der Mensch blickt auf sich, als wäre er ein anderer, um sich selbst lokalisieren zu können. Sartre unterscheidet dazu das Bewußtsein des Menschen von seinem Ego. Jürgen Hengelbrock veranschaulicht die sartresche Auffassung des Ichs, wie in *Die Transzendenz des Egos* dargelegt, mit folgenden Worten:

Was man gemeinhin meint, wenn man "ich" sagt: einen einzigen, in sich geschlossenen Ausgangspunkt des Wahrnehmens, Fühlens, des Erkennens, halt Sartre für eine Illusion. Was gemeinhin als freie Willensentscheidung verstanden wird [...] vollzieht sich bereits, wenn das Bewußtsein davon Kenntnis nimmt. [...] Im Grunde ist das Ich für das Bewußtsein etwas Fremdes, ebenso fremd wie jedes andere Ich, und es ist auch mit demselben Unsicherheitsgrad und nur in der gleichen approximativen Weise von außen zu erschließen wie ein anderes Ich. (HENGELBROCK 37)

Hengelbrock erläutert weiter, daß im Sinne des existentialistischen Philosophen das Ich allerdings nicht völlig abgerückt ist. Es wird durchaus als Quelle von Handlungen und Zuständen erfahren, aber nicht direkt, sondern vielmehr in einer Art gegenwärtigen Innenseins, das zwar verschlossen und in sich undurchdringlich ist, aber dennoch mit der Person unauflöslich verbunden bleibt (36).

Mit der Übernahme der existentialistischen Idee vom Ich eröffnet Auster in seinem Text der autobiographischen Person A. die Möglichkeit zur Erkenntnis des eigenen Ichs. Den Wunsch zum tieferen Verständnis seiner Natur vorausgesetzt, ist der Erzähler im Moment der Erkenntnis allerdings zur Wahl gezwungen, das Ich anzunehmen oder dagegen zu rebellieren. Austers Charaktere sind im existentialistischen Sinne Sartres zur freien Wahl verurteilt. Odo Marquard interpretiert in seiner *Apologie des Zufälligen* Sartres Formel von der "Wahl, die wir sind" als einen Stützpfeiler der "Absolutmachung des Menschen" (119). Marquards Ansicht nach machen nicht nur absichtsgeleitete Handlungen, sondern auch Zufälle den Menschen aus. Diese Zufälle leugnet die Philosophie Sartres. Das Phänomen Zufall erweist sich allerdings nach Ansicht Gerd Doses "als größtes Problem ganzheitlicher Wirklichkeitskonstruktion" (13).

Der Text Paul Austers inszeniert zwar in einem ersten Schritt das existentialistische Verständnis des Menschen, der zur Wahl verurteilt ist, modifiziert es für seinen Text allerdings in einem zweiten Schritt grundlegend. Das Ich im Text muß sich entscheiden. Wie seine Wahl allerdings ausfällt, bleibt grundsätzlich dem Zufall überlassen. Bei Auster schließen sich Freiheit und Zufall nicht aus. Der Mensch hat die Freiheit zur Wahl, wobei diese Wahl immer ein Moment des Zufälligen ist. Diese Inszenierung des Zufalls ist in allen Texten Paul Austers in gleicher Weise zu finden. In *The Invention of Solitude* werden Überlegungen des Erzählers zur Natur des Zufalls in mit "commentary on the nature of

chance" (Auster, *Solitude* 80,88,94,134,143) überschriebenen Sequenzen angeboten.

Austers Texte beinhalten keine moralische Botschaft und versuchen dennoch eine Antwort auf menschliche Grundfragen wie die Bedeutung des Todes zu geben. Zwar wird der Zufall als höchste Ordnungsinstanz menschlicher Realität eingeführt, doch zieht dies nicht einen bedingungslosen Fatalismus nach sich. Die Charaktere in Austers Romanen haben zu jedem Zeitpunkt die Wahl. Dabei gibt es keine Indikatoren für eine bessere oder eine schlechtere Alternative. Jede Entscheidungsmöglichkeit, die eine zufällige Situation bietet, ist gegenüber der/den anderen gleichberechtigt. Dabei erfüllt der Mensch mit jeder Entscheidung ganz im Sartreschen Sinne sein Schicksal. Die Natur dieses Schicksals liegt jedoch nicht im Menschen selbst, sondern ist die Konsequenz des Zufalls, der im Entscheidungsprozeß wirksam ist.

In *The Invention of Solitude* bemüht Paul Auster einen weiteren Text der Weltliteratur zur Illustration seines Vater-Sohn-Motivs und der daran festgemachten Identitätsfindung des Sohnes. Dabei wird die Bedeutung des Vaters und damit eine genealogisch-historische Kohärenz zum Gelingen dieser Ichwerdung betont. Der Erzähler zitiert die Geschichte Carlo Collodis von Pinocchio, dem hölzernen Marionettenjungen:

[T]he book tells the story of Pinocchio's search for his father - and Gepetto's search for his son. At some point, Pinocchio realizes that he wants to become a real boy. But it also becomes clear that this will not happen until he is reunited with his father. (AUSTER, *Solitude* 132)

Der Erzähler in Austers Text ist erst nach dem Tod seines Vaters zu einem Versöhnungsakt fähig. Durch seine biographische Ursachenforschung für das väterliche Versagen macht er die Persönlichkeit des Vaters erklärbar und deshalb möglicherweise entschuldbar. Durch diese Entschuldigung des Vaters durch seinen Sohn gelingt es dem Sohn nicht nur, dem

Vater durch Verständnisstrategien emotional näherzukommen, sondern auch die von schwerwiegenden Umständen belastete Vaterfigur symbolisch zu restabilisieren. Durch diesen Akt wird der Sohn zum symbolischen Retter seines Vaters. Erst als Folge dieser Rettung und der endlich erreichten Vereinigung von Vater und Sohn gelingt dem Sohn auch seine persönliche Identitätsfindung.

Auch Pinocchio rettet seinen Vater, den er im Bauch des Haifisches wiedertrifft. Nachdem sie aus dem Inneren des Fisches entkommen sind, ist die Holzpuppe ihrem Erschaffer zum ersten Mal von Nutzen, als sie ihn an der Wasseroberfläche hält und dadurch vor dem Untergehen bewahrt. Als Belohnung für diese Tat geht Pinocchios Wunsch, ein echter Junge zu werden, in Erfüllung. Die Rettung des Vaters wird zu seiner eigenen Rettung:

"Then, my dear Father, there is no time to lose. We must escape."

"Escape! How?"

"We can run out of the Shark's mouth and dive into the sea."

"You speak well, but I cannot swim, my dear Pinocchio."

"Why should that matter? You can climb on my shoulders and I, who am a fine swimmer, will carry you savely to shore."

"Dreams, my boy!" answered Gepetto, shaking his head and smiling sadly. "Do you think it possible for a Marionette, a yard high, to have the strength to carry me on his shoulders and swim?"

"Try it and see! And in case, if it is written that we must die, we shall at least die together." (zit. in AUSTER, *Solitude* 132, 133)

Die Szene, in der die Holzpuppe den Vater Gepetto auf dem Rücken durch die See trägt und so vor dem Ertrinken rettet, evoziert bei dem Erzähler A. die Geschichte des Aeneas, der seinen alten Vater Anchises auf dem Rücken aus dem brennenden Troja tragt. Kurz danach wird Aeneas Rom gründen. Vor den Augen des Erzählers entsteht das Bild des "puer aeternus" (Auster, *Solitude* 134), des Sohnes, der den Vater rettet und damit nicht nur seine eigene moralische

Integrität und Menschlichkeit erhält, sondern zum Kulturstifter wird.

An dieser Stelle möchte ich kurz auf Paul Austers Rezeption von Mallarmés Gedicht "A Tomb for Anatole" eingehen, um über die Analyse von *The Invention of Solitude* hinaus zu verdeutlichen, inwiefern in Austers Texten Vater- bzw. Sohnschaft und Kulturstiftung miteinander verknüpft sind. In seiner Aufsatzsammlung mit dem Titel *The Red Notebook* interpretiert Auster die dichterischen Fragmente Mallarmés, die von dem frühen Tod seines Sohnes Anatole berichten:

In general, Mallarmé's motivation seems to have been the following: feeling himself responsible for the disease that led to Anatole's death, for not giving his son a body strong enough to withstand the blows of life, he would take it upon himself to give the boy the one indomitable thing he was capable of giving: his thought. He would transmute Anatole into words and therefore prolong his life. He would, literally, resurrect him, since the work of building a tomb - a tomb of poetry - would obliterate the presence of death. (AUSTER, Notebook 85)

Auster nimmt mit dieser Passage die Ansicht des Autors als Vater des Textes wörtlich, indem er Mallarmés Sohn Anatole nach dessen Tod buchstäblich vertextet sieht. Dadurch weitet sich die leibliche Vaterschaft Mallarmés von seinem lebendigen Sohn auf eine geistig-schöpferische "Vaterschaft" der ästhetisierten Form des toten Sohnes als Text aus. Auster führt damit die Auffassung von einem Autor wieder ein, der gegen die menschliche Sterblichkeit anschreibt, bezeichnenderweise aber nicht nur gegen seine eigene, sondern auch gegen die seines Sohnes. Die Fortsetzung dieser Parallelführung von Sohn/leibliches Produkt und Text/geistiges Produkt des Vaters/Autors bedeutet, daß einerseits der Tod des Sohnes durch die Kraft des Vaters kompensiert wird, andererseits aber auch die Auflösung des Textes durch den väterlichen Autor aufgefangen wird.

Auf die Situation des Sohnes und Ich-Erzählers von *The Invention of Solitude* übertragen, wäre Austers Mallarmé-Interpretation folgendermaßen zu übersetzen: Der Erzähler führt die Schuld an seiner persönlichen Identitätskrise auf das schwierige Verhältnis zu seinem Vater zurück. Der Vater des Erzählers war wie Mallarmé nicht in der Lage, seinem Sohn die nötige stabile körperliche bzw. psychische Konstitution zu geben. Durch die Restaurierung der väterlichen Biographie verbessert sich das problematische Vater-Sohn-Verhältnis, und der Erzähler in Austers Text gewinnt an psychischer Stabilität. Wie auch in Mallarmés Text wird zunächst der Vater zum posthumen 'Retter' des Sohnes.

In *The Invention of Solitude* erweitert Auster diese Vater-Sohn-Konstellation jedoch noch um einen weiteren Schritt. Zwar rettet die väterliche Biographie den Sohn aus einer Identitätskrise, die biographische Rekonstruktion ist aber ebenso wie das textuelle Zeugnis dieser Rekonstruktion vom Sohn inszeniert und erzählt. Der Rettungsprozeß betrifft Vater und Sohn gleichermaßen. Durch die Vertextung der einzelnen Schritte dieses "Rettungsprozesses" wird nicht nur der psychische Tod des identitätsschwachen Sohnes kompensiert, sondern auch der Vater dem Tod symbolisch entrissen. Vater und Sohn werden eins und der Erzähler des Textes konstruiert sich über seine kreative Leistung selbst als ein dem Vater gleichberechtigter Autor des Textes und verhindert damit auch teilweise eine drohende Quell-Stagnation. Der Sohn wird zum Vater seines Textes. Der Sohn wird zu seinem eigenen Vater.

Auf formaler Ebene konstituiert sich damit auf Umwegen ein Autor, der sich zum Text wie ein Vater zu seinem Sohn verhält. Zur Argumentation möchte ich auf Roland Barthes' Aufsatz "The Death of the Author" zurückgreifen:

The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a before and an after. The Author is thought to nourish the book, which

is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. {BARTHES 145)

Obwohl diese konservative Autorinszenierung des "wie ein Vater zu seinem Kind" in *The Invention of Solitude*, Austers erstem Prosatext, massiv zitiert wird, ist es mir wichtig, darauf hinzuweisen, daß Paul Auster sich in seinen späteren Romanen von dieser für die literarische Moderne typischen Autorinszenierung distanziert. Je mehr er in seinen späteren Texten die Identitätsproblematik der Charaktere durch die Einführung eines metaphysischen Ordnungsprinzips löst, desto stärker wird auch der Autor von dieser Überfrachtung als einziger epistemologisch zuverlässiger Instanz entlastet. Ich verweise dazu auf meine Ausführungen zu Paul Austers Roman *The Music of Chance* im dritten Kapitel der Arbeit.

Angesichts der inzwischen etablierten Genderdebatte läßt sich eine derartig über Männlichkeitsmythen konstruierte Kultur- und Identitätsschöpfung nur mehr mit großer Skepsis behandeln. Es ist auffällig, wie Paul Auster in seinen Texten unter fast gänzlichem Ausschluß von Frauen operiert.² Eine genderspezifische Analyse würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Es muß allerdings festgehalten werden, daß die nostalgische Rückkehr des Neorealismus zu einer konventionellen Schreibtradition und zu traditionellen Mythen im Rahmen eines neuen Historizismus' in Austers Texten einem enormen Anachronismus Vorschub leistet. Der Neorealismus birgt, insofern er rückwärts gerichtete Tendenzen vertritt, auch die Gefahr, überholte, unzeitgemäße Denkschemata wiederzubeleben. Insbesondere die Inszenierung von antiken Mythen als master narratives, wie es in der literarischen Moderne üblich war, funktioniert oftmals unter Auslassung des

² In *The country of Last Things* handelt es sich als einziger von Austers Romanen um einen weiblichen Protagonisten namens Anna Blume. Alle anderen weiblichen Charaktere sind in Austers Texten auf mehr oder weniger marginale Rollen verwiesen und/oder in höchst problematischer Weise gezeichnet.

Weiblichen und zeugt von einer gewissen patriarchalen Eindimensionalität des Denkens.

In diesem Zusammenhang bietet sich ein genauerer Blick auf einen dritten Mythos in *The Invention of Solitude* an. Dieser handelt von einer Frau, die zum Erzählen genötigt ist, um zu überleben. In 1001 Nächten erzählt Scheherazade Geschichten für den grausamen Herrscher, der sie wegen ihrer fesselnden Erzählkunst von der Exekution verschont. Sie gebiert dem Herrscher drei Söhne und lebt als seine Gattin weiter. Der Erzähler A. bietet seine Interpretation des Textes 1001 Nacht an: "A voice that speaks, a woman's voice that speaks, a voice that speaks stories of life and death, has the power to give life" (AUSTER, *Solitude* 152). Zu erzählen, Texte zu erschaffen, wird zur lebensspendenden Kraft erklärt.

Trotz des Bezugs auf Scheherazade inszeniert der Erzähler von "The Book of Memory" den Akt des Erzählens nicht als einen spezifisch weiblichen. Wie er selbst zugibt, ist das Verfassen von Texten auch für ihn eine existentielle Notwendigkeit. Die Rekonstruktion der Fakten des Lebens seines Vaters allein konnte seine persönliche Reifung nur zum Teil vorantreiben. Erst durch die schriftliche Fixierung dieser Suche vervollständigt sich sein Eigenbild. Wie Scheherazade entkommt der Erzähler durch den performativen Akt der Erzählung dem Tod.

Um zu erzählen, muß sich der Erzähler an Vergangenes erinnern, im Konkreten an die Vergangenheit seines Vaters, im Abstrakten an eine kulturelle Vergangenheit, die er in den zitierten Mythen findet. Er behandelt diese Mythen wie Artefakte einer kollektiven Identität, die durch ihre textuell-erzählerische Weitergabe von einer Generation auf die nächste entsteht. Damit erklärt sich nicht nur der Titel des zweiten Teils des Textes "The Book of Memory", sondern auch der textuelle Umgang mit Erinnerung als kultur- und identitätsstiftende Größe:

For no word can be written without first having been seen, and before it finds its way to the page it must first have been part of the body, a physical presence that one has lived with in the same way one lives with one's heart, one's stomach, and one's brain. Memory, then, not so much as the past contained within us, but as proof of our life in the present. (AUSTER, *Solitude* 80)

Dass auf genealogischem Wege weitergereichte Texte zur identitätsstiftenden persönlichen und kulturellen Erinnerung erklärt werden, unterscheidet *The Invention of Solitude* essentiell von postmodernen Texten. In postmodernen Texten sind derartige genealogische Metaphern laut Steven Weisenburger nicht angebracht (74). Die Bedeutung des Erzählvorgangs, wie er in *The Invention of Solitude* vorgeführt und reflektiert wird, weist zudem noch auf ein Spezifikum neorealistischer Texte im allgemeinen hin:

It is said that a man would go mad if he could not dream at night. In the same way, if a child is not allowed to enter the imaginary, he will never come to grips with the real. A child's need for stories is as fundamental as his need for food, and it manifests itself in the same way hunger does. (AUSTER, *Solitude* 154)

Der Wunsch zu erzählen tritt im Neorealismus stark in den Vordergrund und reanimiert die realistische Freude am Fabulieren. Der Neorealismus vermittelt wieder Vertrauen in die Weitergabe von kulturellen Werten und kehrt zu einem linearen Zeitbegriff zurück, ohne dessen stetig vorwärtsgerichtete Bewegung menschliche Existenz als kaum möglich erachtet wird. Der Trend, experimentelle Strategien in der Literatur zugunsten stringenter Handlungsverläufe zu reduzieren, geht mit einem breitgefächerten Angebot zum Experiment in den Multimedien einher, die durch Cyberspace und andere mediale Technologien ein alternatives Innovationsfeld für den menschlichen Erfindergeist eröffnen. Diese Technologien entlasten in gewisser Weise die Literaturproduktion von einem mitunter für den Erzählvorgang kontraproduktiven Experimentierzwang.

Im Neorealismus ist ein Hang zu mehr Konservativismus, weniger Experimentierfreude und einem neuen Historizismus erkennbar. Dies trifft auch auf die Textproduktion Paul Austers zu. Während die Erstlingsromane aus *The New York Trilogy* noch Anklänge an den postmodernen Experimentalismus haben, werden Texte wie *Moon Palace*, *In The Country of Last Things*, *Leviathan*, vor allem aber *The Music of Chance* und *Mr Vertigo* in formaler Hinsicht zunehmend konventioneller. Dabei sind alle diese Romane in ihrer Konventionalität erstaunlich unterschiedlich. *The New York Trilogy* zitiert das modernistische Genre des Detektivromans, *In The Country of Last Things* ist ein apokalyptischer Briefroman, *Moon Palace* benutzt wie *Mr Vertigo* die pikareske Form, *The Music of Chance* orientiert sich an seinem Intertext *Das Schloß* von Franz Kafka, und *Leviathan* erschafft zunächst einen Roman im Roman, an dem sich wiederum *Leviathan* als Intertext orientiert.

Ende des Jahres 1995 sind in Deutschland vor allem Paul Austers Drehbücher für die Filme *Smoke* und *Blue in the Face* in der Presse rezensiert worden. Anhand einiger Passagen aus *Smoke* möchte ich auf weitere Kriterien aufmerksam machen, die sowohl für Austers Textproduktion im speziellen als auch für den Neorealismus im allgemeinen typisch sind.

2.3.2. Wirklichkeit als Zufall

Nothing was real except chance³.

Paul Auster

Stützt sich der literarische Realismus im 19. Jahrhundert noch auf ein von Kausalität und Rationalität geprägtes Weltbild, werden in neorealistischen Texten Zufall und Irrationalität als sinngebende Instanzen eingeführt. Die Wirklichkeit gerät dadurch in einen generellen Paradoxieverdacht, bleibt aber durch die intellektuelle Anstrengung eines reflektierenden Subjekts weiterhin 'realistisch' wahrnehmbar und greifbar. Obwohl die irrationalen Gesetze des Zufalls das Weltgeschehen dirigieren, ist es möglich, die Wirklichkeit auf rationale Weise zu erschließen.

Paul Valéry, dem Paul Auster ebenso wie Stephane Mallarmé verpflichtet ist, nennt den Zufall "divinité sans visage" (Freier 13). Bereits im Surrealismus Valérys und Bretons wird der Zufall nicht als "Gestalt der absoluten Sinnverschließung angesehen" (Freier 14), sondern tiefenhermeneutisch zwar als das Andere der Vernunft, aber trotzdem als wunderbare Kraft wahrgenommen. Die ästhetische Verwertung des Zufalls ist jedoch keineswegs nur Kennzeichen des Surrealismus/der Moderne, sondern manifestiert sich bereits im 19. Jahrhundert, der Epoche des literarischen Realismus, denn

[...] in keinem anderen Jahrhundert markiert die Kategorie des Zufalls einen größeren Einschnitt; und in keinem anderen Jahrhundert ist ihr Auftritt auf der Bühne des Denkens von größerer Bestürzung und größerer Beglückung begleitet gewesen. (FREIER 10)

³ Die konsequente Benutzung von "chance" in der englischen Originalfassung aller Texte ist ein deutlicher Indikator für Austers positiven Zufallsbegriff. Während die englische Sprache zwischen "chance", im Sinne eines glücklichen Zufalls, und "hazard", einem negativ besetzten Zufallsereignis, unterscheidet, geht diese für das Verständnis von Austers Zufallsbegriff wesentliche Konnotation in der deutschen Übersetzung verloren.

Im 20. Jahrhundert versucht der Autor Paul Auster, der vom Zufall ebenso wie seine literarischen VorgängerInnen fasziniert ist, in seinen Texten "Ereignisse, die das Relief des Spontanen, Indeterminierten, Unvorhergesehenen und Unwahrscheinlichen" (Freier 15) haben, als Textur des Transzendenten zu dechiffrieren und ihre unbändige Wirkkraft zu erklären.

Aus dieser ideologischen Perspektive heraus erklären sich auch textuelle Vorgänge in seinen Romanen. Wirklichkeit wird bei Auster zu einer auf die Spitze getriebenen Ambiguität. Er zeigt in allen Romanen Menschen, die ihr Leben im Spannungsverhältnis zwischen Zufällen und Rationalität zu meistern versuchen. Die realistische Nahtsicht vermittelt der Leserschaft zunächst einen deutlichen Blick auf die größeren und kleineren (Miß-)Geschicke der Protagonisten, die aus ihrer scheinbaren Banalität heraus bald die Gesetzmäßigkeiten eines universelleren Zusammenhangs verschiedener Zufälle begreifen.

Die Hauptthematik in den Texten Paul Austers ist die Konstruktion des Zufalls als ordnendes Prinzip menschlicher Wirklichkeit. In diesem Umgang mit Zufall unterscheidet sich die Intention des Autors grundlegend von der Motivation postmoderner VerfasserInnen. Auster betont die ständige Veränderbarkeit und Vielfalt menschlicher Erfahrung von Realität durch den Zufall als ontologische Größe. Zufall ist damit die wahrste Version der Wirklichkeit:

I take it for granted that practically everything significant that happens to us, that changes our lives, comes as a result of pure chance, out of the blue. [...] Auster has raised this almost into a literary principle. What you see through the lurid surface of his writing is a structure clad in mirrors, in which identities and stable pasts reflect one another and shift around; and secondly, human actions ruled in a troubling, unpredictable way by chance and coincidence, but transcending their passivity in flashes of vision. (HUGHES 12)

Ich widerspreche den Ausführungen Robert Hughes insofern, als Auster nach Hughes Worten die Macht des Zufalls nur beinahe zum literarischen Prinzip erklärt. Meiner Ansicht nach ist das Zufällige *definitiv* das maßgebliche Prinzip seiner Texte. Diese These möchte ich im folgenden ausführlich untermauern.

Die Macht des Zufalls wird bei Auster tiefenhermeneutisch als eigentlicher Konstituens menschlicher Existenz visioniert. Jedes menschliche Schicksal obliegt letztlich der Laune des Zufalls. Krisen und Katastrophen können – wie es vor allem in der Moderne geschieht – keine heroischen Momente mehr sein, die den Blick auf eine existentielle Wahrheit freimachen. Fluck erklärt diese Krisen in seinem Aufsatz zum Neorealismus zu zufälligen Begebenheiten in einer enthierarchisierten Folge täglicher Ereignisse. Für die Charaktere, so Fluck in "Surface Knowledge", bergen diese Vorkommnisse kein Veränderungspotential in sich. Dies führt zu einer thematischen Juxtapositionierung des Banalen mit dem Außergewöhnlichen (71,72).

In dem Film *Smoke*, für den Paul Auster das Drehbuch verfaßt hat, photographiert der Protagonist Auggie Wren⁴ in akribischer Kleinarbeit seit vierzehn Jahren täglich zur selben Zeit von seinem Tabakgeschäft aus dieselbe Kreuzung und ihre zufälligen PassantInnen. Die inzwischen über 5000 Photos dokumentiert er in extra angefertigten Alben. Die Motivation für dieses Lebenswerk, wie er es nennt, ist seine (neorealistische) Einstellung, daß das Leben an diesem scheinbar so unspektakulären Ort in Brooklyn genauso bedeutsam ist, wie an jedem anderen. Die Eigentlichkeit des Lebens findet sich an diesem scheinbar banalen Setting genauso wie an den Schauplätzen der großartigsten Entwürfe menschlicher Existenz. Das Faszinierende seiner Photosammlung

⁴ Auster rekurriert hier auf Saul Bellows "Auggie March" und stellt sich damit in eine spezifisch jüdisch-amerikanische Literaturtradition.

ist, daß die Bilder auf den ersten Blick alle identisch zu sein scheinen:

They're all the same, but each one is different from every other one. You've got your bright mornings and your dark mornings. You've got your summer light and your autumn light. You've got your weekdays and your weekends. You've got your people in overcoats and galoshes, and you've got your people in shorts and T-shirts. Sometimes the same people, sometimes different ones. And sometimes the different ones become the same, and the same ones disappear. The earth revolves around the sun, and every day the light from the sun hits the earth at a different angle. (AUSTER, Smoke 44)

Durch dieses Delirium redundanter Photographien wird nicht nur der Monotonie der größte Variantenreichtum des Lebens zugeschrieben, sondern auch die Einzigartigkeit jedes Menschen und jedes Tages auf schlichte Weise gefeiert. Der mimetische Charakter der Photographien bildet also nicht nur eine Wirklichkeit ab, sondern schafft Originale, was Stephan Kohl zur Eigentlichkeit des Mimesisbegriffs erklärt (34). Gerade in der Bescheidenheit alltäglicher Routineabläufe wird der Wert der menschlichen Existenz erkannt, der nur durch einen genauen Blick für die Einfachheit des menschlichen Lebens in seiner ganzen Schönheit entsteht.

Durch das künstliche 'Einfrieren' einer Situation auf den Photos werden zufällige PassantInnen aus der Anonymität der Masse gerissen und in ihrer individuellen, singulären Existenz wahrgenommen, die ansonsten verborgen bliebe. Hier möchte ich Walter Benjamin widersprechen, nach dessen Ansicht durch die Potenzierung eines Mediums technischer Reproduzierbarkeit von Menschen, Leben, Blicken und Welt durch ein anderes solches Medium die Wirkung, die durch spezifische Wahrnehmung entsteht, rückgängig gemacht wird. Die Potenzierung des Mediums Film durch das Medium Photographie entreißt den Menschen nach Benjamins Worten nicht der Masse, sondern führt ihn zurück in die Anonymität des endlos Reproduzierbaren (13).

Meines Erachtens erfährt nicht nur der als Photomotiv aus der Anonymität gerissene Mensch eine Wertsteigerung seiner individuellen Existenz, sondern auch der Photograph Auggie. Eine x-beliebige Straßenecke vor einem x-beliebigen Tabakladen, der einem x-beliebigen Besitzer gehört, erhält durch diese pedantische Dokumentation eine persönliche Markierung. Jedes dieser Photos bildet auch seinen Hersteller mit ab, ohne ihn jedoch sichtbar zu machen. Auggie stellt der willkürlichen Szenerie seiner Existenz in Brooklyn ein unkünstlerisches (wenn auch nicht unkünstliches) photographisches Werk gegenüber, das noch von seinem Wirken zeugen wird, wenn er selbst längst verschwunden ist. Er macht sich das wertsteigernde Potential der Dauerhaftigkeit von Photos zunutze, um gegen seine eigene zufällige Existenz und Vergänglichkeit anzugehen. Ich unterstelle seinem Handeln diese Dimension, in der sein (Kunst-) Werk als ästhetisiertes Freikaufshonorar von seiner Sterblichkeit dauerhaftes Überleben garantieren soll.

Gemäß der Textvorlage zu *Smoke* hingegen sollen Auggie und andere Menschen durch die Photos nur hier und jetzt als wertvoll anerkannt werden. Expressis verbis geht es darum, in der scheinbaren Sinnlosigkeit zufälliger Begebenheiten auf die Quelle menschlicher Bedeutsamkeit zu stoßen und darin den eigentlichen Wert des Lebens zu erkennen. Photographie wird nicht als Kunst verstanden, nicht als kreative Möglichkeit der Selbstinszenierung, sondern als praktisches Handwerk. Entsprechend sind die Photos von Auggie nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgenommen, sondern gemäß einer pedantischen Systematik, die einer pragmatischen Lebenshilfe näherkommt als einer ästhetisierten Kompensation des Schreckens menschlicher Sterblichkeit.

Mit einer alten Kamera ohne großen technischen Aufwand mit immer der gleichen Einstellung aufgenommen, werden die Photos als direkte Momentaufnahme realer Vorgänge behandelt. Der Blick des individuellen Subjekts auf die Welt wird

mittels Photographie zum Kontrollmedium einer multiplen, chaotischen und zufälligen Wirklichkeit.

Millicent Marcus argumentiert, daß keine Repräsentation eine ungetrübte Darstellung objektiver Realität sein kann. Sogar die Photographie als scheinbar direkteste Dokumentation der Wirklichkeit subjektiviert die Realität. Einerseits geschieht dies durch den Transport tatsächlicher Begebenheiten aus der Dreidimensionalität auf die zweidimensionale Fläche des Photopapiers, andererseits durch die Isolation von Gegenständen aus ihrem größeren physischen Kontext, sowie die Reduktion auf chemische Äquivalente bei der Filmentwicklung im Labor (5). Nicht zu vergessen ist dabei natürlich auch die Kontrollfunktion des Photographen, der durch die Auswahl von Motiv, Belichtung, Präsentationsform u.a. die genaue Begrenzung eines Wirklichkeitsausschnitts wie durch einen Rahmen festlegt.

Die vordergründige Zufälligkeit der Motive, die Auggie in seinen Photos festhält, ist an sich schon eine subjektive Einschränkung der Wirklichkeit. Auch die zufällige Motivwahl bleibt letztlich eine Wahl. Die Anordnung der Photographien in Alben ist eine weitere Entscheidung, die ein freies Bewußtsein voraussetzt, das diese Art der Wirklichkeitsabbildung gegenüber anderen vorzieht. Auggie inszeniert die Photos bewußt als seine subjektive Wirklichkeit, aus der objektive Schlüsse gezogen werden, und exemplifiziert damit eine dialogische Interpretation der Welt, wie sie (neo-)realistischen Texten zu eigen ist:

Erst die spezifisch künstlerische Auswahl und Anordnung von Fakten aus der phänomenalen Wirklichkeit konstituiert Realismus und vermeidet, daß im Kunstwerk eine erkenntnistheoretisch überflüssige Wiederholung der Realität stattfindet. (KOHL 191)

Durch die anzitierten Verfahren und die inhärente Weltsicht ist Paul Auster ein typischer Repräsentant einer neuen literarischen Strömung, die sich einerseits der

Reautorisierung und Modifikation bestimmter realistischer Theoreme verschrieben hat, andererseits aus der Essenz postmoderner Kritik und Veränderungsleistung Gewinn schlägt und beide in einem neuen Textkorpus zusammenführt. Auch in diesem neuen Realismus bleibt eine spezifische Art, die Welt zu erfahren, die Hauptquelle textueller Autorisierung:

In claiming to depict reality as it really is, realism not only refers to the criterion of a shared experience, but, by doing so, also promises to provide a more truthful and relevant version of that experience than other forms of literature. The striking paradox that this claim has led to quite a number of different realisms should be attributed not only to the obvious fact, that experiences change, but also to the ensuring consequence that the status of experience as a source and criterion of knowledge changes with them. (FLUCK, "Surface Knowledge" 71)

Es ist mein Ziel, anhand der Textanalyse von Austers Roman *City of Glass* aus der *New York Trilogy* im nächsten Kapitel aufzuzeigen, daß im Unterschied zum Realismus im Neorealismus eine teilweise Synthese postmoderner Strategien mit mimetischen Ansprüchen möglich ist. Der neorealistische Roman zeichnet sich u.a. durch den flexiblen Gebrauch eines nach allen Seiten offenen Repertoires aus. Solange seine persönliche Auffassung von Wirklichkeit damit adäquat veranschaulicht wird, scheut Auster nicht einen Griff in die postmoderne Trickkiste. Was ihn darüber hinaus als neorealistischen Autor kennzeichnet ist die Intention, seine Fiktionen zum Spiegel und Test der Realität, wie sie von ihm wahrgenommen wird, zu machen. Das Reale ist für ihn nicht "an illusionary epiphenomenon - a lie to be unmasked by playfulness and invention" (Versluys 7), sondern eine oft schmerzhaft erfahrbare und von den Gesetzmäßigkeiten des Zufalls kontrollierte Tatsächlichkeit.

3. Die *New York Trilogy* als "Anti-Detective Novel"

Reality is a great deal more mysterious
than we ever give it credit for.

Paul Auster

In *The Doomed Detective* führt Stefano Tani die "anti-detective novel" als ein bevorzugtes Genre postmoderner Fiktion ein (XV). Die "anti-detective novel" ist nach Stefano Tani "a high parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective-novel expectations" (XV). Mein Anliegen ist es, die drei Romane aus *The New York Trilogy* (*City of Glass*, *Ghosts* und *The Locked Room*) insofern als "anti-detective novel" zu charakterisieren, als sie trotz des Gebrauchs von Genrespezifika konventionelle Erwartungen an einen Detektivroman bewußt enttäuschen. Die Romane Austers entsprechen Tanis Definition postmoderner Texte nicht, denn sie verzichten auf die parodistische Form und erfüllen damit ein wichtiges Kriterium nicht. Auch nach Linda Hutcheon ist die Parodie "a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies" (11).

In *The New York Trilogy* werden Genrekonventionen ohne parodistische Intention nur als adäquates Vehikel meta-textueller Überlegungen zum Identitätsbegriff eingesetzt. Die Auseinandersetzung mit der Problematik der Identitätsstabilisierung findet ihre formale Entsprechung in der Subversion textueller Kategorien. Es wird also nicht die der Parodie eigene Zielsetzung der "Diskrepanz zwischen Form und Inhalt" (Wilpert 585) anvisiert, sondern gerade deren größtmögliche Übereinstimmung. Darüber hinaus fehlt in den Texten die humorvoll kritische Distanz gegenüber jeder verhandelten Problematik, die meiner Ansicht nach unbedingte Voraussetzung für eine parodistische Verfahrensweise ist. Die Intonation der Texte ist zu betont ernsthaft, um die parodistische Souveränität zur humorvollen Selbstkritik aufbringen zu können.

Die *New York Trilogy* ist im Sinne McHales eher eine Stilisierung als eine Parodie des Detektiv-Genres, denn "in a stylization, the dominant of the original (the model being stylized) is preserved, while in parody it is not" (21). Brian McHale erörtert in *Postmodernist Fiction* die These, daß sich postmoderne Texte insbesondere mit ontologischen Fragen befassen (10). In der *New York Trilogy* stehen dagegen epistemologische Fragestellungen im Vordergrund. Die Romane der Trilogie stellen, um mit den Worten Brian McHales zu sprechen, Fragen nach dem Wesen der Welt, was ein 'Ich' über sie wissen kann und welchen Platz das 'Ich' in dieser Welt einnimmt (9). Die Logik einer solchen Fragestellung entspricht sehr genau der einer detektivischen Untersuchung: "Its logic is that of a detective story, the epistemological genre *par excellence*" (9). Bereits die Wahl des Genres der Detektivgeschichte für die *New York Trilogy* widerspricht demnach einer Kategorisierung der Romane als postmodern, umso mehr als auch eine parodistische Intention der Texte in ihrer Subversion der detective novel zur "anti-detective novel" im Sinne Tanis nicht gegeben ist.

Nach Tani entwickelt sich die Detektivgeschichte vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg in zwei parallelen Strömungen: Zum einen gibt es die britische Variante, die sich stark auf die Poesche Tradition der tales of ratiocination stützt und sich als rational, statisch und intellektuell charakterisieren läßt; Zum anderen entwickelt sich eine, von Tani "hard-boiled American" (35) genannte Variante, diametral zur Poeschen Vorgabe. Sie ist durch mangelnde Intellektualität gekennzeichnet und legt ihren Schwerpunkt besonders auf abenteuerliche Spannungsmomente:

The detective novel, a reassuring "low" genre that is supposed to please the expectations of the reader, thus becomes the ideal medium of postmodernism in its inverted form, the anti-detective novel, which frustrates the expectations of the reader, transforms a mass-media genre into a sophisticated expression of avant-garde sensibility, and substitutes for the detective as central

and ordering character the decentering and chaotic admission of mystery, of non-solution. (TANI 40)

In einem Interview mit Joseph Mallia erklärt Paul Auster seine Enttäuschung über RezensentInnen, die die *New York Trilogy* als detective novel interpretieren. Dabei betont er seine Intention, typische Charakteristika dieses Genres zu einem anderen Zweck einzusetzen. Es geht ihm nicht um die konventionelle Lösung eines Falles, sondern um das Problem der Identität, "[t]he question of who is who and whether or not we are who we think we are" (Auster, Art 262). Der Verfasser spricht selbst die Gefahr der Akzentuierung formaler Gesichtspunkte gegenüber thematischer Zielsetzungen an. Die Augenfälligkeit der literarischen Konventionalität verführt dazu, die *New York Trilogy* in die modernistische Tradition berühmter Kriminalromane zu stellen, was für meine Begriffe zu voreilig ist, weil damit die Metaebene der Texte im Verhältnis zu ihrer formalen Umsetzung marginalisiert wird. Auster äußert sich dazu selbst in folgender Weise:

Of course I used certain elements of detective fiction. Quinn, after all, writes detective novels, and takes on the identity of someone he thinks is a detective. But I felt I was using those elements for such different ends, for things that had so little to do with detective stories. (AUSTER, Art 261)

Obwohl der Autor das modernistische Genre des Detektivromans als Repräsentationsform wählt, schreibt er keinen Detektivroman im eigentlichen Sinne. Hinter diesem scheinbaren Paradox verbirgt sich, so denke ich, das Spiel mit Konventionen anderer literarischer Epochen, das, wie bereits eingangs erwähnt, postmodernen und neo-realistischen Texten gleichermaßen zu eigen ist. Zudem ergibt sich damit ein interface von Austers frühen Romanen mit postmodernen Texten. Zum anderen zitiert der New Yorker Autor damit die von Winfried Fluck konstatierte Mischform realistischer Texte:

The books have to do with the idea of mystery in several ways. We're surrounded by things we don't understand, by

mysteries, and in the books these are people who suddenly come face to face with them. It becomes more apparent that they're surrounded by things they don't know or understand. So in that sense there might be some psychological resonance. Even though the situations aren't strictly realistic, they might follow some realistic psychology. (AUSTER, Art 262)

Paul Auster macht klar, daß er nicht die postmoderne Intention der parodistischen Genresubversion teilt. Es geht ihm auch nicht um die Synthese einer populären Literaturtradition mit elitärem Gedankengut in der Erkenntnis "that it is a complex institutional and discursive network of élite, official, mass, popular cultures that postmodernism operates in" (Hutcheon, 21). In erster Linie zielt Paul Auster darauf ab, im Akt des Geschichtenerzählens eine Realität zu vermitteln wie sie von ihm wahrgenommen wird.

In den Romanen der *New York Trilogy* legt der Autor ein Realitätsverständnis zugrunde, das Chaos, Unerwartetes und Unverständliches als maßgebliche Essenz menschlicher Realität begreift. Probleme entstehen nicht, wie in postmodernen Theorien suggeriert, durch die Konstruiertheit von Wirklichkeit und einem grundsätzlichen Zweifel an einer allgemein gültigen Realität, sondern durch die überraschende Begegnung und plötzlich geförderte Auseinandersetzung mit einer unwahrscheinlichen Realität. Der Zufall wird als spirituelle Ordnung der menschlichen Realität ins Spiel gebracht. Er bildet inhaltlich das wesentlichste Charakteristikum der Texte Paul Austers. Durch die grundsätzliche Annahme eines der menschlichen Wirklichkeit übergeordneten Ordnungssystems teilt Auster die ideologische Prämisse des Realismus. Er unterscheidet sich jedoch in der Wahl und Bewertung der Repräsentationsmechanismen massiv von realistischen Autoren, was auf die Entwicklungen und Erkenntnisse des Poststrukturalismus und der Postmoderne zurückzuführen ist, in deren Einfluß Auster mit *The New York Trilogy* noch steht.

Es läßt sich meiner Meinung nach belegen, daß Paul Auster mit der 1985/86 veröffentlichten Trilogie auf formaler

Ebene die Tradition postmoderner Texte anzitiert, inhaltlich aber bereits über sie hinauswächst. In den Nachfolgeromanen *In the Country of Last Things* (1987), *Moon Palace* (1989), *The Music of Chance* (1990), *Leviathan* (1992) und *Mr Vertigo* (1994) vollzieht Paul Auster auch formal eine völlige Abkehr von der Postmoderne. Es findet eine Verschiebung der Gewichtung bestimmter Textelemente z.B. des Realitätsbegriffs statt, die nach Roman Jakobson eigentliche Aussagekraft über die dominanten literarischen Normen hat, denen ein Text verpflichtet ist (zit. in McHale 7). So soll das Label für die Romane im folgenden Neorealismus heißen.

3.1. City of Glass als neorealistischer Roman

3.1.1. Inhaltsübersicht

Um den Übergang von der Postmoderne zum Neorealismus deutlich zu machen, werde ich exemplarisch für die *New York Trilogy* den ersten Roman *City of Glass* ausführlicher behandeln und auf eine tiefergehende Interpretation von *Ghosts* und *The Locked Room* verzichten. Meine Entscheidung rechtfertigt sich durch die Aussage des Ich-Erzählers in *The Locked Room*, der die Autorschaft der Trilogie für sich beansprucht und gleichzeitig seine eigene Interpretation der drei Romane als Lösungsangebot preisgibt. "These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about" (346). Abgesehen von Variationen des Settings und der personae, hantieren alle drei Texte mit einer detektivischen Handlung, in deren Verlauf die Identität des Detektivs auf dem Prüfstein steht.

Zunächst lege ich eine kurze Zusammenfassung des Inhalts vor, da sie zum Verständnis der anschließenden Analyse notwendig ist. Im ersten Teil der Trilogie *City of Glass* gibt ein namenloser Erzähler einige Eckdaten zur Situierung des Protagonisten und der Geschehnisse bekannt. Der Schriftsteller Daniel Quinn ist 35 Jahre alt. Er lebt in New York, wo er seine Freizeit mit ausgedehnten Spaziergängen, gelegentlichen Besuchen der Oper und einer gewissen Begeisterung für Baseballspiele im Fernsehen verbringt. Seit seine Frau und sein Sohn ums Leben gekommen sind, schreibt er keine sogenannte 'anspruchsvolle' Literatur mehr. Er veröffentlicht nur mehr Kriminalromane unter dem Pseudonym William Wilson.

Die detektivische Handlung des Romans *City of Glass* setzt ein, als Daniel Quinn Anrufe erhält, die eigent-lich an

die Detektei Paul Auster gerichtet sind. Das erste Mal gibt Quinn die Auskunft, daß es sich wohl um eine falsche Verbindung handeln müsse. Beim zweiten Anruf hebt er den Hörer zu spät ab. Beim dritten Mal jedoch gibt er sich gegenüber der Anruferin als Paul Auster aus und nimmt ihren Auftrag per Telefon an. Das darauffolgende Treffen mit der Auftraggeberin Virginia Stillman und ihrem Mann Peter Stillman Jr., der sich als vermeintliches Opfer eines Mordkomplotts bedroht fühlt, führt die erste Basiskomponente eines Detektivromans ein, das Verbrechen. Der Prozeß der Lösungsfindung als zweiter typischer Aspekt spielt sich in den folgenden Kapiteln ab. Der Detektiv Auster, alias Quinn, beschattet Peter Stillman Sr., den Vater und geflüchteten Verfolger seines Klienten, und läßt sich auf ein furioses Suchspiel ein, das im weiteren noch genauer beschrieben wird. Auch die dritte Komponente, die Lösung des Falls, wird in *City of Glass*, wie in einem herkömmlichen Krimi, als teleologischer Fixpunkt des Textes verfolgt. Allerdings bietet der Text keine klassische Klärung des Falles an.

3.1.2. Der Detektiv und der Täter

Laut Tani ist die Rolle des Detektivs die eines Zeichenlesers, der es sich zur Aufgabe macht, die Evidenz des Lebens zu lesen und zu übersetzen:

The detective is a scientist, but a particular kind of scientist, a humanist, an archeologist. In fact both the detective and the archeologist "dig out," and their reconstruction is only partial, limited to what is left after (after the end of civilisation, after a murder).[...] In fact, if the detective is an "archeologist," he is also a map-maker, a maker of meaning (of solution), who turn into rational symbols something that he cannot take hold of, because he cannot relive the past, but only piece together what is left of it, which can be cigarette butts, overthrown furniture, a corpse in the living room. (TANI 47,48)

Der Schriftsteller Daniel Quinn leiht sich in *City of Glass* die Identität eines Detektivs namens Paul Auster, observiert, wie es seine Auftraggeber von ihm verlangen, den potentiellen Übeltäter Peter Stillman Sr. und erfüllt damit die Konvention eines 'normalen' Detektivs. Im Laufe der männlichen Verfolgung, die ihn quer durch New York führt, notiert er seine Beobachtungen geflissentlich in ein rotes Notizbuch. Dort zeichnet er auch die tägliche Route nach, auf der er Stillman folgt. Die Standorte, die sie am jeweiligen Tag passiert haben, bilden in seiner Zeichnung Punkte, die er mit Strichen wie auf einer Landkarte verbindet. Jede der entstehenden Zeichnungen entpuppt sich als ein Buchstabe aus dem Schriftzug "The Tower of Babel". Viele Jahre zuvor hat Stillman Sr. eine wissenschaftliche Untersuchung unter diesem Titel veröffentlicht. Darin beschäftigte er sich mit dem Phänomen der adamitischen Ursprache, der Sprache der Menschen im Paradies.

Im Zuge seiner Forschung experimentierte er mit seinem Sohn Peter, den er über neun Jahre in einem dunklen Raum ohne menschlichen Kontakt gefangen hielt. Er hoffte, durch dessen erste Lautäußerungen der menschlichen Ursprache auf die Spur zu kommen. Für die Mißhandlung seines Sohnes wurde der

Wissenschaftler zu dreizehn Jahren Haft in einer psychologischen Klinik verurteilt. Seine Freilassung versetzte den inzwischen erwachsen gewordenen Sohn in solche Angst, daß er seinen Vater beschatten läßt in der Annahme, daß der ihm noch immer nach dem Leben trachtet.

Was der Detektiv jedoch bei seiner Observierung feststellt, ist nichts weiter als die zerstreute und beinahe obsessive Art des alten Mannes, auf seinen Spaziergängen Gegenstände zu sammeln. Der Weg führt ihn dabei nie in die Nähe seines Sohnes, dessen Angst, durch die Hand seines Vaters ermordet zu werden, folglich möglicherweise unbegründet ist. Bereits an dieser Stelle ist die Leserschaft geneigt, sich nicht mehr länger auf eine klassisch detektivische Handlung in *City of Glass* einzustellen. Stillman Jr. gerät unter einen massiven Paranoiaverdacht, der allein der fragwürdige Auslöser für Quinn/Austers Detektivarbeit ist.

Stillman Sr. ist, was den Zustand oder Wert der gesammelten Objekte betrifft, nicht wählerisch. Alles wird mit der gleichen interessierten Sorgfalt aufgehoben, betrachtet und von Stillman, spiegelbildlich zu Quinn/Auster, ebenfalls in einem roten Notizbuch dokumentiert. Beide führen ihre Aufgabe mit professioneller Konsequenz durch. Beide legen den gleichen Weg zurück, beide schreiben in ein rotes Notizbuch, das Zeugnis für ihre Handlungen ablegt. Beide sind auf ihre visuelle Wahrnehmung fixiert, beide auf der Suche, beide Detektive, "as if this formed a secret link between them" (Auster, *City* 73). Der eine wird zum Pendant des anderen.

Jede Nacht gibt Quinn/Auster seine Beobachtungen telefonisch an die junge Frau Stillman weiter. Als seine Nachforschungen jedoch keinen Fortschritt mehr zu machen scheinen, arrangiert er während eines Spazierganges unter falschem Namen ein Gespräch mit Stillman Sr.. Dieser liefert ihm darin die erhoffte Erklärung für sein Tun:

You see, the world is in fragments, sir. Not only have we lost our sense of purpose, we have lost the language whereby we can speak of it. These are no doubt spiritual matters, but they have their analogue in the material world. My brilliant stroke has been to confine myself to physical things, to the immediate and tangible. My motives are lofty, but my work now takes place in the realm of the everyday. [...] You see, I am in the process of inventing a new language. [...] A language that will at last say what we have to say. For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted themselves to the new reality. Hence, every time we try to speak of what we see, we speak falsely, distorting the very thing we are trying to represent. (AUSTER, *City* 92,93)

Den gesammelten Gegenständen, den kaputten, nutzlosen, genau wie den intakten, gibt Stillman neue Namen, die er in einem Buch zu veröffentlichen plant. Die Szene erinnert an Gen. 2.19 ff., worin Gott die Tiere zu Adam bringt, der ihnen im Vorbeidefilieren einzeln ihren Namen gibt. Stillman macht sich analog zum adamitischen Nomothet. Seinem Unterfangen liegt, wie Umberto Eco in *Die Suche nach der vollkommenen Sprache* konstatiert, die Ansicht zugrunde, durch die Rückkehr zur Ursprache die (meta-)historische Verwundung der Menschheit durch die Sprachverwirrung heilen zu können (31). Stillman glaubt, die Ursprache der Menschheit wiedergefunden zu haben, von deren heilender Macht er wie von einem Neuanfang gleich der puritanischen Mission in Amerika überzeugt ist. Ich interpretiere im Sinne Norma Rowens Stillmans Bemühungen als einen Versuch, Realität durch Sprache objektiv und verbindlich zu erfassen:

By giving things their right names again, calling back to its signifier the wandering signified, he finally will be able to achieve a reliable reading of the world and formulate, once and for all, the correct, clear, accessible, and unified text of reality. (ROWEN 228)

New York scheint Stillman der beste Ort für die Durchführung seines Projektes, "because it is the most forlorn of places, the most abject" (94). Die gebrochenen

Menschen der Stadt mit ihren gebrochenen Gedanken und die zerbrochenen Objekte bieten ihm einen unermesslichen Reichtum an Forschungsmöglichkeiten. Sie verkörpern die gefallene Welt des 20. Jahrhunderts, die in krassem Widerspruch zum Mythos der USA als gelobtem Land, 'God's own country' steht. Diese Menschen bedürfen einer neuen Sprache, erklärt Stillman. Die den alten Benennungen inhärenten Funktionen können in der modernen Welt nicht mehr länger erfüllt werden. Dinge, Menschen und Funktionen sind deshalb etwas anderes als ihre Namen vorgeben. Ein Schirm, dessen wasserdichtes Material zerfetzt ist und dessen Funktion, vor Regen zu schützen, damit nicht mehr erfüllt werden kann, ist laut Stillman nicht mehr länger ein Schirm. Dieses entfunktionalisierte Objekt bedarf eines neuen Namens.

Peter Stillman Sr. trägt eine Anspielung an seine Sprachlosigkeit bereits im Namen. Paradoxerweise gibt er nicht nur ein Werk heraus, in dem er versucht, die Sprache vor der Sprachverwirrung zu rekonstruieren, sondern er besitzt auch ein derart übersteigertes Selbstbewußtsein, daß er sich anmaßt, wie der biblische Adam im Paradies alles Lebende und Gegenständliche benennen zu können. Die Darstellung seines Größenwahns fordert Spekulationen über den Geisteszustand des Mannes geradezu heraus. Die Tatsache, daß er in eine Psychiatrie eingewiesen war, bestätigt den Eindruck, daß er wahnsinnig ist, was seinen Aussagen wiederum eine gewisse absurde Unglaubwürdigkeit verleiht. Im Dialog mit dem Detektiv inszeniert er sich selbst gleich einer neuen kreativen Version des 'American Adam':

"I invent new words that will correspond to the things."

"Ah. Now I see. But how do you decide? How do you know if you've found the right word?"

"I never make a mistake. It's a function of my genius."
(AUSTER, *City* 94)

Peter Stillman Sr. versucht, die Macht, absolute Präzision in der Übereinstimmung des Namens mit der Funktion eines Objektes herzustellen, aus der Hand Gottes zu nehmen -

wo er diese Macht vermutet - und in selbst verbürgter Autonomie an sich zu reißen. Allerdings weigert er sich, Quinn/Auster eine Kostprobe seiner Fähigkeiten zu geben. Durch diese Auslassung im Text gerät die Möglichkeit absoluter Referentialität eines Signifikats zu seinem Signifikanten in den Bereich des illusionären Wahnes. Mit der Referenz auf den Bibeltext wird sie hingegen in den Bereich des Göttlichen/Transzendenten gestellt.

Auch das von Stillman mehrfach benutzte Motiv 'Der Turm von Babel' ruft Assoziationen zur biblischen Geschichte der Sprachverwirrung hervor. Die Hybris der Menschen, einen Turm bis in den Himmel bauen zu wollen und damit eine Invasion gegen den Himmel als die Festung Gottes zu planen, hat den Machtkampf der Menschen mit Gott zum Ziel. Der phallusartige Turm als das ultimative Repräsentationsmittel der Macht in einer patriarchalen Gesellschaft wird zum Symbol der maßlosen Selbstüberschätzung der Menschen. Gott bestraft den Ehrgeiz der Menschen, sich selbst "einen Namen [zu] machen" (Gen. 11.4), mit Sprachverwirrung und entsendet sie über alle Teile der Erde. Das biblische Unterfangen ist ebenso frevelhaft wie erfolglos.

Stillman versündigt sich in zweifacher Weise. Indem er bemüht ist, die Schuld der Menschen von Babel rückgängig zu machen, versucht er, an Gottes Stelle zu treten. Er wiederholt die Allegorie vom Turmbau, gerade weil er die patristische Sprache und die verlorene Einheit des Paradieses wieder einführen möchte. Damit frevelt er nicht nur Gott, sondern vergeht sich auch an seinem Sohn, den er für seine Zwecke mißbraucht. Anstatt die Schuld zu sühnen, versündigt er sich doppelt, gegen Gott und den Menschen.

Ich deute die Tat Stillmans außerdem als die eines (Sprach-)Detektivs. Dieser Detektiv versucht nicht nur, die Verantwortlichen für den Tatbestand der Sprachverwirrung zu benennen, sondern auch ihr Verbrechen rückgängig zu machen. Damit wird er jedoch selbst zum Verbrecher. Zudem sind die

Schlußfolgerungen seiner Recherchen höchst subjektiv. Weil Stillman Theologe ist, stellt er einen Bezug zur Bibel her. Deshalb interpretiert er die Sprachverwirrung möglicherweise überhaupt erst als Strafe Gottes. Dieser biblische Bezug ist zwar logisch, jedoch keinesfalls ausschließlich gültig. Einem Atheisten beispielsweise mag eine solche Denkart gänzlich falsch scheinen. Und auch in der Bibel selbst gibt es widersprüchliche Aussagen. So wird bereits in Gen. 10, also vor den Ereignissen in Babel, von einer Vielzahl von Sprachen berichtet. Umberto Eco belegt in *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, daß bis ins 5./6. Jahrhundert keine Darstellungen des Turmbaus zu Babel bekannt sind. Erst später setzt eine "Flut von Turmbildern" (31) ein:

Und dieser Flut von gemalten Türmen entspricht eine ausufernde theoretische Spekulation, und erst von nun an wird die Episode der Sprachverwirrung nicht nur als Beispiel für einen Akt des Hochmuts gedeutet, der von Gottes Gerechtigkeit bestraft worden ist, sondern als Anfang einer historischen (oder metahistorischen) Verwundung, die irgendwie geheilt werden muß. (ECO 31)

Die Argumentationsweise des (Sprach-)Detektivs Stillman ist zwar nachvollziehbar, aber offensichtlich willkürlich. Deshalb lese ich den Text an dieser Stelle als Zweifel der implizierten Textnorm am Können eines Detektivs, Vorgänge und Dinge verbindlich zu erklären, ihren wahren Zusammenhängen nachzuforschen, sie in einen objektiven Kontext einzupassen, Signifikanten ihre absoluten Signifikate zuzuweisen, und damit letztlich die Wahrheit zu finden. Keine Zweifel bestehen allerdings über die Möglichkeit eines Detektivs, eine Lösung logisch herzuleiten. Diese Lösung bleibt aber immer eine von vielen möglichen.

Die Kernszene im Roman verdeutlicht, wie sehr die Schlußfolgerungen des Detektivs von seinen subjektiven Entscheidungen und seiner persönlichen Sicht der Realität abhängig sind. Als der angeheuerte Detektiv Quinn/Auster die Beschattung des alten Stillman am Grand Central Bahnhof aufnimmt, sieht er sich mit seiner schwerwiegendsten Ent-

scheidung konfrontiert. Aus dem Zug, mit dem Stillman ankommen soll, steigen zwei Männer, die einander wie Zwillinge gleichen und die beide in gleicher Weise dem Photo von Stillman ähneln, das der Detektiv zur Identifizierung des alten Mannes bei sich trägt:

For a second Quinn thought it was an illusion, a kind of aura thrown off by the electromagnetic currents in Stillman's body. But no, this other Stillman moved, breathed, blinked his eyes, his actions were clearly independent of the first Stillman. (AUSTER, *City* 68)

Um seinen Auftrag zu erfüllen, muß sich der Detektiv Quinn/Auster entscheiden, einem der beiden Männer zu folgen. Dieser erste Entschluß ist ausschlaggebend für den weiteren Verlauf der Handlung. Quinn hat die Wahl und trotzdem bestimmt letzten Endes der Zufall seine Wahl und ihre Konsequenzen:

Whatever choice he made - and he had to make a choice - would be arbitrary, a submission to chance. Uncertainty would haunt him to the end. At that moment, the two Stillmans started on their way again. The first turned right, the second turned left. Quinn craved an amoeba's body, wanting to cut himself in half and run off in two directions at once. (AUSTER, *City* 68)

Quinn entscheidet sich, dem Mann auf der rechten Seite nachzugehen, ohne zu wissen, warum. "There was no way to know: not this, not anything" (68). Von einem Impuls getrieben, faßt der Detektiv einen Entschluß, auf dem alle weiteren Geschehnisse und Erkenntnisse fußen, und die damit in den Bereich subjektiver Unverbindlichkeit verschoben werden.

Der Detektiv arbeitet im Detektivroman mit einem Instrumentarium, das zur Lösung eines Falles und damit zur Sinn-generierung benötigt wird. Durch logische Rückschlüsse und die rationale Interpretation von Gegebenheiten, die zu Fakten erklärt werden, kommt er zu einer Lösung, die er aufgrund seiner fachlichen Kompetenz und anerkannten Stellung in seiner Funktion als Wiederhersteller der Ordnung vertreten

kann. Er liest die Welt, die sich ihm präsentiert, und bietet seine beliebige, aber nicht haltlose Lesart als die Wahre an. Der Vorgang des Lesens wird ganz massiv betont. Ich sehe darin eine implizierte Textnorm, die gegen eine Interpretation der detektivischen Arbeit als bloßer Sammlung von Versatzstücken einer zerbrochenen Welt, die durch Kombinationsgabe wiederhergestellt werden kann, opponiert. Die Existenz und Realität dieser Welt ist ursächlich abhängig von einer Interpretation und verändert sich mit jedem neuen Blick auf sie, denn: "we do not find ourselves in the midst of an already established world, we do not, as if by preordained birthright, automatically take possession of our surrounding" (AUSTER, Art 35,36).

Der Autor überträgt mit dem Bild des 'lesenden' Detektivs, der im 'Lesevorgang' eine Welt entstehen läßt, entsprechend seiner oben zitierten Aussage, die Reader-Response-Theorie der Literaturkritik auf seine fiktionale Welt. Die Leserschaft des Romans *City of Glass* findet sich von den Protagonisten gedoubelt. Die fiktionale Suche nach Sinnzusammenhängen wird zum Spiegel der Leserschaft, die bei der Lektüre ebenfalls in einem Akt der Spuren- und Sinnsuche begriffen ist.

Strategien, die den letzten Zugriff auf die Wahrheit problematisieren, wurden von vielen Vorgängern Paul Austers eingesetzt. Während der unreliable narrator, der durch Henry James' Texte am Übergang des Realismus zur Moderne verstärkt eingeführt wird, in Nabokovs *Lolita* seine subjektiv verfälschte Version der Vorfälle berichtet, bietet ein konkurrierender Metadiskurs eine objektivere Darstellung an. Wahrheit verliert in diesem Text am Übergang zur Postmoderne zwar ihren Status der Allgemeingültigkeit, bleibt aber als höchster Wert, um den verhandelt wird, an sich noch stabil. Erst Autoren wie z.B. Coover, Barth oder Pynchon treiben in postmodernen Romanen das Spiel um die Wahrheit ins Extrem.

Ihre Skepsis gegenüber der Existenz absoluter Wahrheit führt zu einer

[...] realization that their own discourses have no absolute claim to any ultimate foundation in 'truth'. [...] The sense of uniqueness, closure, and authority once demanded of theory (as well as art) gives way to intertextual play and the admission of intellectual contingency. (HUTCHEON 53,54)

Auch in *City of Glass* wird der Zugriff auf eine absolute Wahrheit, die jenseits der Machtgrenzen des Detektivs liegt, problematisiert. Ihre Existenz und heilende Kraft aber wird zu jedem Zeitpunkt vorausgesetzt. Die zunächst postmodern wirkende Ansicht von der diskursivierten Wahrheit wird um die Anerkennung einer höheren, wenn auch nicht greifbaren Wahrheit erweitert und führt den Text wieder aus der poststrukturalistischen Theorie heraus. Diese Wahrheit, die jenseits der Grenzen jedes Diskurses wirkt, ist in Austers Text der Zufall.

Eine weitere Auseinandersetzung mit Austers Zufallsbegriff bietet der Roman in der zweiten Unterhaltung Quinns mit dem alten Mann, der ihn jedoch nicht wiedererkennt. Diesmal stellt sich Quinn unter dem Pseudonym Henry Dark vor, das er dem Protagonisten aus Stillmans Buch "The Tower of Babel" entliehen hat. Stillman zeigt sich überrascht und leugnet schließlich, daß Quinn Henry Dark sein kann, denn er behauptet: "I made him up. He's an invention.[...] A character in a book I once wrote. A figment" (96). Henry Darks Initialen H.D. waren für Stillman der Grund für die Wahl des fiktiven Namens. H.D. verwendet er als Referenz an Humpty Dumpty aus *Alice in Wonderland*, dem "philosopher of language", wie er ihn nennt (98). Auch diese Referenz ist nur eine von vielen möglichen. Quinn versucht sich an einer assoziativen Interpretation der Initialen, die alle gleichermaßen sinnvoll waren, aber von Stillman verworfen werden. Damit spielt der Text auf seine eigene Offenheit und vielfältige Interpretierbarkeit an:

"Oh, do try. Make three guesses. If you don't get it, then I'll tell you."

Quinn paused for a moment, trying to give his best effort. "H.D.," he said. "For Henry David? As in Henry David Thoreau."

"Not even close."

"How about H.D. pure and simple? For the poet Hilda Doolittle."

"Worse than the first one."

"All right, one more guess. H.D.H.... and D.... Just a moment.... How about.... Just a moment....Ah.... Yes, here we are. H for the weeping philosopher, Heraclitus ... and D for the laughing philosopher, Democritus. Heraclitus and Democritus... the two poles of the dialectic. "

"A very clever answer." (AUSTER, *City* 97)

Stillman erläutert seine eigene Intention und Interpretation der Initialen H.D. für Humpty Dumpty und für seinen Gesprächspartner zitiert er ihn:

'When I use a word, Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean - neither more nor less. The question is, said Alice, whether you can make words mean so many different things. The question is, said Humpty Dumpty, which is to be master - that's all.' (AUSTER, *City* 98)

Humpty Dumpty, das sprechende Ei, wird zur Verkörperung der menschlichen Auseinandersetzung mit Sprache. Sein Fall von der Mauer symbolisiert den Fall der Menschheit und ihre derzeitige Existenz im vorläufigen:

We exist, but we have not yet achieved the form that is our destiny. We are pure potential, an example of not-yet-arrived. For man is a fallen creature - we know that from Genesis. Humpty Dumpty is also a fallen creature. He falls from his wall, and no one can put him back together again - neither the king, nor his horses, nor his men. But that is what we must all now strive to do. It is our duty as human beings: to put the egg back together again. For each of us, sir, is Humpty Dumpty. And to help him is to help ourselves. (AUSTER, *City* 98)

Mit dieser Passage wird die größte Abweichung des Romans zu postmodernen Texten anvisiert. Raymond Federman sieht postmoderne Romane durch "disorder, deliberate chaos, frag-

mentation, dislocation" (1146) charakterisiert. Auch Austers Roman arbeitet u.a. mit Strategien der Fragmentierung, allerdings nicht mit der Absicht, sie zu finalen Konstituenten der Realität zu erklären. Der postmodernen Definition, daß die Welt fragmentarisch, willkürlich, chaotisch, inkongruent und gewaltdtätig ist, wird Tribut gezollt und dennoch die menschliche Identität über ihr Streben nach Wiederherstellung einer Ordnung definiert. Diese Ordnung muß jedoch das Prinzip Zufall miteinschließen, um nicht die, die diese Ordnung suchen, wie Stillman in den Wahnsinn oder Solipsismus zu treiben.

Das ist meiner Meinung nach das hervorstechendste Charakteristikum des Textes, der für einen neuen, neo-realistischen Blick auf die Welt und den Menschen plädiert. Der Neorealismus versucht die Wunde zu heilen, die durch die Wahrnehmungen in der Postmoderne dem menschlichen Selbstverständnis zugefügt wurde. Er versucht, den in seine Systeme und Subsysteme zersplitterten Menschen wieder zusammenzufügen. Er leugnet nicht den zerfahrenen Zustand des Menschen, sondern allein seinem Ringen nach Veränderung und Verbesserung wird ein essentieller Wert zugesprochen. Damit wird die Perspektive eines neuen Menschen- und Realitätsverständnisses eröffnet.

Bei einem dritten Treffen zwischen Stillman und Quinn wird das Spiel um Bedeutungen und Identitäten an Virtuosität gesteigert. Diesmal nimmt Quinn den Namen Peter Stillman an. Der Visualist Peter Stillman Sr. glaubt nach einigen Zweifeln, seinem Sohn gegenüberzusitzen. Auch dieses Mal erkennt der Ältere ihn nicht wieder, als wäre Quinn/Auster tatsächlich jedes Mal eine andere Person. Das Erstaunen Stillmans, seinen totgeglaubten Sohn zu treffen, ist nicht weiter groß. Stillman Sr. äußert nicht einen Ton des Bedauerns, der Reue, bittet nicht um Verzeihung. Er hat wenig Erinnerung an seinen Sohn, keinen Begriff vom Ausmaß seiner Mißhandlung. Umso absurder wirkt seine Einschätzung über den

Wert der Erinnerung, die er Quinn in selbstgerechter, väterlicher Manier unterbreitet: "Memory is a great blessing, Peter. The next best thing to death" (101). Darüber hinaus ergeht er sich in einer verbalen Beschwörung eines funktionierenden Vater-Sohn-Verhältnisses, das in Anbetracht dessen, daß er seinen eigenen Sohn nicht einmal von einem Fremden unterscheiden kann, zur Farce wird.

Das Gespräch, das die Figuren ganz im Stil Beckettscher Konversationen führen, ist von absoluter Distanz und Emotionslosigkeit geprägt. Die Worthülsen stehen in krassem Gegensatz zu der aktuellen Situation. Erinnerung wird verbal als höchstes Gut gelobt, ohne daß der Sprecher sich an Vergangenes erinnern könnte. Die Bedeutsamkeit familiärer Solidarität wird mit vielen Worten betont ohne daß Stillman seinem Sohn jemals ein Familienleben zugestanden hätte. Die Erfahrungsvermittlung von Generation zu Generation wird glorifiziert vor dem Hintergrund, daß der Vater seinen Sohn sogar um die lapidarsten Sozialisierungsfunktionen der Familie betrogen hat, ganz zu schweigen von der emotionalen Stärkung, die im Familienverband hätte geleistet werden können. Liebe ist die größte Leerstelle des Textes. Gerade der Protagonist, der für sich in Anspruch nimmt, der Welt wieder ihre ursprüngliche Bedeutung zuteil werden zu lassen, ist nicht in der Lage, eine Entsprechung für seine eigene Situation, seine Schuld, seine Versäumnisse und seine Grausamkeit zu finden. Er lebt in einem Zustand völliger Entfremdung.

Die Kluft zwischen Signifikat und Signifikant, der Bedeutungsverlust von Worten, die zu einem Inventar von bedeutungslosen Lauten reduziert werden und reine Lippenbekenntnisse sind, die totale Funktionalisierung des motorischen Sprechvorgangs, die Reduktion der Sprache zur biologischen Sekundarfunktion des Mundes, macht die Unterhaltung zu einem höchst absurden Exkurs über die Wirkung mangelnder Referentialität. Der Text ist allerdings nicht reduziert auf

"an emblematic attack on essentializing narratives of order, meaning, and identity arrogated by the postlapsarian discourses and postmodernism in particular" (Tysh 47), sondern inszeniert mit Stillman Sr. ein nostalgisches Bedürfnis nach den Zuständen im Garten Eden. Das Paradies ist Repräsentant eines archetypischen Prinzips. Trotz seiner Unerreichbarkeit muß es immer im Auge behalten werden, um dem menschlichen Dasein Sinn zu geben.

Noch in der gleichen Nacht nach der letzten Unterhaltung verschwindet Peter Stillman Sr. aus seinem Hotel. Es gelingt Quinn trotz einiger Bemühungen nicht, den Alten wiederzufinden. Nach und nach verläuft sich die Spur des Verschwundenen. Erst am Ende des Romans wird geklärt, daß Stillman Sr. sich von der Brooklyn Bridge gestürzt hat. Auch Stillman Jr. und seine Frau Virginia verschwinden ungefähr in der Mitte des Romans aus dem Geschehen, ohne daß der Text einen Hinweis auf ihr weiteres Schicksal gibt. Interessant dabei ist, daß zum Zeitpunkt ihres Verschwindens sich die Ereignisse, die sie ursächlich ausgelöst haben, bereits so verselbständigt haben, daß auf ihre textuelle Präsenz in der Tat völlig verzichtet werden kann. Thema der Handlung ist zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr Quinn/Austers Suche nach Stillman Sr., Jr. und Virginia, sondern der voranschreitende psychische und körperliche Verfall des Detektivs selbst, den der Fall Stillman in eine persönliche Krise gestürzt hat.

In der Auseinandersetzung des Textes mit der Problematik der sprachlichen Referentialität und Bedeutungszuschreibung lese ich eine Stellungnahme zum Anspruch des Realismus im 19. Jahrhundert. Der Roman orientiert sich formal völlig am Genre der Detektivgeschichte, um es inhaltlich mit umso größerer Variationsfreudigkeit zu subvertieren. Allerdings geht es nicht primär um die Auseinandersetzung mit diesem Genre, sondern um die Möglichkeiten, äußere Realitäten zu erfassen und in einem literarischen Kunstprodukt zu verarbeiten. Dabei möchte ich mich noch einmal auf Selbstaussagen des Autors

stützen. Austers komplexer Realitätsbegriff, der Ambiguitäten akzeptiert und die Suche nach einer Wahrheit zugunsten ihrer vielen Facetten aufgibt, Wahrheit als solche aber voraussetzt, hat enormen Einfluß auf das literarische Produkt. Gerade das Zufällige und Unplausible, die vielen kleinen Wahrheiten generieren die Welt von Austers literarischen Gestalten. Dennoch beansprucht der Autor für sich die Bezeichnung Realist im engsten Sinne und erhebt damit definitiv den Anspruch mimetischer Textproduktion:

In the strictest sense of the word, I consider myself a realist. Chance is a part of reality: we are continually shaped by the forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity in all our lives. (AUSTER, Art 269)

Dieser Anspruch entsteht zwar aus einer Verpflichtung gegenüber der Tradition des amerikanischen Realismus' im 19. Jahrhundert und seiner Verfechter, nicht aber gegenüber engstirnigen realistischen Programmatikern, für die Auster wenig gute Worte findet:

They're so immersed in the conventions of so-called realistic fiction that their sense of reality has been distorted. Everthing's been smoothed out in these novels, robbed of its singularity, boxed into a predic-table wold of cause and effect. Anyone [...] will understand that this realism is a complete sham. (AUSTER, Art 270)

Textuelle Strategien, die allgemein mit postmoderner Logik assoziiert werden, wie z.B. Intertextualität, critique of origins, mise-en-abyme Strukturen, sind in Paul Austers Werk häufig zu finden, auch wenn der Autor sich gegen ein postmodernes labeling seiner Texte wehrt. Die Konstruktion menschlicher Identität steht im Mittelpunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung, ohne daß er sie am Ende dekonstruieren würde. Identität, Wahrheit und Realität bleiben als Größen unangetastet.

3.1.3. Der Täter und das Opfer

An dieser Stelle möchte ich eine Lesart anbieten, die meiner Ansicht nach in *City of Glass* durchgängig zu belegen ist. Der Roman enthält mit den Figuren Stillman Sr. und Jr. zwei Vertreter eines naiven Realismus', die gemäß der von Winfried Fluck kritisierten, eng gefaßten Programmatik operieren und eine 1:1 Entsprechung von Text und Wirklichkeit anvisieren. Dabei übernimmt der Ältere die Rolle des realistischen Autors, der Jüngere verkörpert den realistischen Text.

Am Beispiel der Stillmans gelingt es dem Autor des Romans, das Scheitern einer derart reduzierten, realistischen Weltanschauung ebenso wie ihrer textuellen Umsetzung zu exemplifizieren. Aus diesem Scheitern wird allerdings die wesentliche Prämisse eines neuen Realismus extrapoliert, nämlich unter Gebrauch mimetischer Mittel ein ordnendes Prinzip der Welt zu inszenieren, ohne sich jedoch an unerfüllbaren Zielen wie absoluter Objektivität aufzureiben. Auster inszeniert in *City of Glass* diverse Fehlentwicklungen, wie sie aus einem mißverstandenen Realismusbegriff resultieren können. Dazu greift er klischeehafte Aspekte einer realistischen Programmatik auf, die, wie Winfried Fluck in *Inszenierte Wirklichkeit* konstatiert, lange zu einer Fehleinschätzung des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert beigetragen hat (10).

In *City of Glass* wird dem mißverstandenen Realismusbegriff am Beispiel der Stillmans eine blinde Programmatik und unflexible Hartnäckigkeit vorgeworfen, derentwegen den Texten jeder Entwicklungsfreiraum versagt wird. Diese degenerieren damit zu energielosen, maschinenhaften und letztlich unrealistischen Machwerken. Im Unterschied dazu rekurriert zeitgenössisches realistisches Schreiben auf ein Realismusverständnis im Sinne Flucks und vereinnahmt in einer Mischform u.a. postmoderne Erkenntnisse. Damit behält der neo-realistische Text einen offenen Blick gerade für das

Irreale des alltäglichen Lebens, das er durch mimetische Verfahren zu begreifen versucht. Die entstehenden Texte sind konfus, fragmentarisch und nach Austers Ansicht gerade deshalb realistisch:

When I talk about coincidence, I'm not referring to a desire to manipulate. There's a good deal of that in bad eighteenth- and nineteenth-century fiction: mechanical plot devices, the urge to tie everything up, the happy endings in which everyone turns out to be related to everyone else. No, what I'm talking about is the presence of the unpredictable, the utterly bewildering nature of human experience. (AUSTER, Art 270)

In seiner Besessenheit von der Rekonstruktion der menschlichen Sprache, wie sie vor dem Turmbau zu Babel existiert haben soll, d.h. in seiner Besessenheit von der ultimativen Kongruenz von Zeichen und Bedeutung, ist Peter Stillman Sr. als Inkorporation eines mißverstandenen Realismusbegriffs zu sehen. Im folgenden werde ich einige Parallelen zwischen den Fehleinschätzungen des literarischen Realismus' und ihrer literarischen Umsetzung in *City of Glass* ausführlicher besprechen.

Der literarische Realismus erreichte seine Blüte, wie bereits dem Titel der Arbeit Winfried Flucks über den amerikanischen Realismus zu entnehmen ist, zwischen 1865 - 1900. Die Wurzeln realistischer Literatur reichen bis in die Antike zu Platon und Aristoteles zurück. In *City of Glass* verkörpert Peter Stillman Sr. den programmatischen Realisten. Er engagiert sich in für den literarischen Realismus typischer Weise für das faszinierende Projekt der sprachlichen Realitätserfassung und verfolgt das anspruchsvolle Ziel, eine eindeutige Kongruenz von Sprache und Wirklichkeit zu schaffen. Mit seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen hat er es in seinen Jugendjahren zu respektablem Ansehen gebracht, den Zenit seiner Karriere jedoch längst überschritten.

Abgelöst von Naturalismus konnte sich der Realismus sich bis dato nicht wieder als ästhetisches Programm etablieren. Dennoch hat es parallel zum epochalen Höhepunkt der Moderne und Postmoderne, die die literarische Szene des 20. Jahrhunderts am wesentlichsten prägten, immer auch literarische Strömungen gegeben, die dem Realismus verpflichtet blieben, was ich bereits im ersten Kapitel eingehend erläutert habe.

Im vorliegenden Roman wird der in frühen Jahren relativ erfolgreiche Wissenschaftler und Theologe Stillman Sr. in einer psychiatrischen Anstalt untergebracht. Damit muß er auf Forschungs- und Publikationsmöglichkeiten verzichten. Noch nach seiner Entlassung hält der inzwischen wirre Alte an seiner naiven Mission, der "Tyrannei des Referenten", wie Roland Barthes es formuliert, fest (zit. in Fluck, "Surface Knowledge" 78). Mit dem Tod Stillmans Sr. wird dieser entstellte Realismusbegriff für tot erklärt und für die weiteren Geschehnisse bedeutungslos. Sein Double Quinn führt Stillmans Mission fort. Damit verpaßt Quinn/Auster die Chance auf eine modifizierte Form des Realismus. Auch dieser neue Realismus, der von einer implizierten Textnorm vertreten wird, hält an der Idee fest, Realität textuell widerzuspiegeln und ihre Möglichkeiten literarisch zu erproben. Dabei bedient er sich u.a. postmoderner Strategien und nimmt damit von der Vorstellung einer zeitlichen und inhaltlichen Linearität und Kausalität der Wirklichkeit Abstand.

Stillman Sr. verfährt mit seinem Sohn wie der realistische Autor mit seinem Text. Mit den Worten Roland Barthes' ist die gedachte Aufgabe des Autors "to nourish the book" (145). Stillman erklärt sich in gottgleicher Manier zum Schöpfer seiner Kreatur. Die Mutter des Kindes taucht im Text nicht auf. Die Geburt des Jungen bleibt eine Leerstelle, die zum einen auf dessen Künstlichkeit verweist, zum anderen die Verantwortung für und die Kontrolle über das Kindprodukt dem Vater als einzig schöpferischer Instanz zuspricht. Es verweist außerdem auf den weitgehenden Ausschluß von Frauen

von der literarischen Textproduktion. Der menschliche Körper des Sohnes wird zum Äquivalent des Textkörpers, von dessen Erschaffung die Frau ausgeschlossen ist, und worin sich für den Mann die Möglichkeit bietet, seinen Gebärneid zu kompensieren.⁵

Als Versuchsobjekt seines megalomanischen Vaters führt der junge Peter als lebendes Experimentierfeld die Defizite des realistischen Textes vor Augen, der ausschließlich die Einlösung realistischer Programmatik anstrebt. Das Vorhaben, die Wirklichkeit textuell gänzlich zu erfassen, kann nicht erfüllt, der Text in diesem Sinne nur als nicht "konsequent realistisch" (Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit* 9) angesehen werden. Entsprechend wird auch die Existenz des jungen Stillman als ein gescheitertes Projekt wahrgenommen. Er ist nicht wirklich, sondern nur das blasse Abziehbild eines realen Menschen. Ein Blick auf die textuelle Gestaltung von Peter Stillman Jr. macht diese Sichtweise deutlich:

The body acted almost exactly as the voice had: machine-like, fitful, alternating between slow and rapid gestures, rigid and yet expressive, as if the operation were out of control, not quite corresponding to the will that lay behind it. It seemed to Quinn that Stillman's body had not been used for a long time and that all its functions had been relearned, so that motion had become a conscious process, each movement broken down to its component submovements, with the result that all flow and spontaneity had been lost. It was like watching a marionette trying to walk without strings. (AUSTER, *City* 17)

Wie eine Maschine, die zu einem bestimmten Zweck konstruiert wurde, aber nur unzulänglich die erhoffte Leistung erbringen kann, ist sowohl der Körper wie auch seine Stimme zwischen verschiedenen Impulsen gewaltsam hin- und hergerissen, die zu einem Ganzen vereint werden sollen, aber in

⁵ Dieser Kritikpunkt an einem mißglückten Realismusbegriff ist besonders heikel, weil der Autor von *City of Glass* selbst mit dieser Strategie der Selbstauthorisierung arbeitet. Es gelingt ihm nicht, genderspezifische Schwächen realistischer Texte des 19. Jahrhunderts auszumerzen.

sich nicht stimmig sind. Peter bemüht sich nach Kräften, "real" zu werden, d.h. menschliche Fähigkeiten wie Gehen und Sprechen zu lernen, scheitert aber an der korrekten Umsetzung seines Wunsches.

Dieser Wunsch erweist sich für ihn als ebenso unerreichbar, wie der Wunsch, die Realität sprachlich völlig zu erfassen. Peter Stillman Jr. ist die Verkörperung des unzulänglichen Textes, der nicht imstande ist, die Welt wirklich zu begreifen. Statt dessen bleibt der realistische Text immerzu im Stadium des Experimentellen haften. Laut Fluck ist das seine tatsächliche Leistung, die im Rahmen einer derart eindimensionalen Programmatik aber nicht erkannt werden kann. Dienen experimentelle Neuerungen jedoch der Perfektionierung programmatischer Ziele, werden sie innerhalb eines derartigen Realismusverständnisses immerhin dem Autor, nicht aber dem Text zugestanden.

Das mit theologischem Eifer durchgeführte Experiment, das Stillman Sr. mit seinem Sohn beginnt, wird in dieser Art erstmals von Herodot in "Die ersten Menschen" beschrieben:⁶

Als nämlich Psammetichos nachforschte, aber durchaus nicht in der Lage war, eine Lösung dafür zu finden, wer die ältesten unter den Menschen waren, da fällt er auf dieses Mittel. Er übergibt zwei neugeborene Knäblein von den ersten besten Eltern einem Hirten, sie zur Herde zu bringen und dort auf etwa folgende Weise aufzuziehen: er befahl ihm an, kein Mensch solle in ihrer Gegenwart das geringste Wort sprechen, sondern in einer einsamen Hütte sollten sie ganz für sich allein liegen, und zu bestimmten Zeiten sollte er Ziegen zu ihnen führen, und wenn sie sich satt getrunken, wieder seinem Geschäft nachgehen. Das tat und befahl Psammetichos, weil er bei diesen Knaben hören wollte, was für ein Wort, wenn das undeutliche Lallen

⁶ Quinn selbst gibt im Text einen historischen Abriß von Fallbeispielen sogenannter 'Kaspar-Hauser-Experimente'. Neben Psammetichos nennt er Friedrich II und James IV von Schottland als Verantwortliche solcher Experimente. Quinn führt auch mehrere Beispiele zufälliger Isolation an, deren Ergebnisse von höchstem Interesse waren. Der Verweis auf historische Begebenheiten dient der Glaubwürdigkeit der textuellen Handlung, die ohne diesen geschichtlichen Rückgriff möglicherweise zu unglaubwürdig scheinen könnte (Auster, *City* 39,40).

vorüber wäre, zuerst zum Vorschein kommen würde. (zit. in RUEGG 246)

Im Unterschied zu den Kindern bei Herodot kann der kleine Peter bereits einige Worte sprechen als Stillman mit seinem Experiment beginnt. Gewaltsam zwingt der Vater das Kleinkind, bereits erlernte Worte zu vergessen. In Verweigerung jedes emotionalen zwischenmenschlichen Kontakts und sprachlichen Austausches schließt er den Jungen neun Jahre lang in einem fensterlosen Raum ein. Er überläßt ihn physischem und psychischem Siechtum und unterbindet damit massiv seine geistige Entwicklung. Als Erwachsener beschreibt Peter den Mißbrauch in seiner eigenen, mit zahlreichen Neologismen durchsetzten Sprache. Die Offenheit dieser Sprache für Neuerungen wird formal durch die Auslassung schließender Anführungszeichen angedeutet:

"Anyway. I was saying. The father talked about God. He wanted to know if God had a language. Don't ask me what this means. I am only telling you because I know the words. The father thought a baby might speak if the baby saw no people. But what baby was there? Ah. Now you begin to see. You did not have to buy him. Of course, Peter knew some people words. That could not be helped. But the father thought maybe Peter would forget them. After a while. That is why there was so much boom, boom, boom. Every time Peter said a word, his father would boom him. At last Peter learned to say nothing. Ya, ya, ya. Thank you. (AUSTER, *City* 23,24)

In völliger Selbstüberschätzung und mit unmenschlicher Gnadenlosigkeit fügt der Vater seinem Sohn eine psychische Kastration zu, die eine freie Entfaltung sowohl körperlicher wie seelischer Primärfunktionen als auch die Reifung menschlicher Qualitäten unmöglich macht. Das Kind wird ganz in den Dienst väterlicher Dogmata gestellt. Dieser 'realistische Text' wird als Gefäß auktorialer Projektionen und Vorstellungen mißbraucht.

Wie der Verfasser im 19. Jahrhundert für sich in Anspruch nimmt, mit seinem Text eine allgemeingültige Version der Wirklichkeit zu transportieren, so zielt Stillman Sr.

darauf ab, sein Produkt Stillman Jr. durch die Ursprache zum Sprachrohr der gültigsten, weil göttlichen Repräsentanz menschlichen Lebens zu machen. Der Sohn ist wie der realistische Text ein Zeichensystem, das, infiltriert von den Ideen seines Urhebers, einerseits zum Vehikel von dessen Ideen wird, andererseits originär von der Essenz dieser Ideen abhängt.

Peter Stillman Jr. übernimmt nicht nur dieselben Ansichten seines Vaters, sondern erhält seine Identität aus ihnen, so daß eine Trennung von Mensch und Geisteshaltung, Werk und Inhalt nicht mehr möglich ist. Er ist der Text, der als Spiegel der Wirklichkeit sich selbst als Wirklichkeit begreift. Im Falle des jungen Stillman bedeutet das, daß er schließlich selbst davon überzeugt ist, die Ursprache zu beherrschen und nur mehr unzureichend fähig ist, in einen 'normalen' sprachlichen Austausch mit einem Gegenüber zu treten:

"Wimble click crumblechaw beloo. Clack clack bedrack. Numb noise, flacklemuch, chewmanna. Ya, ya, ya,. Excuse me. I am the only one who understands these words. (AUSTER, *City* 20.)

Das Unplausible, Außergewöhnliche, Abgründige menschlicher Taten findet in diesem naiven Realismus keine Entsprechung und deshalb in einem auf Kausalität und Kohärenz gestützten Wirklichkeitsverständnis keinen Platz. Der Wunsch, Herr der göttlich-allmächtigen Repräsentationsfähigkeit zu sein, zielt auf ein sprachliches Erfassen alles Metaphysischen, also dem per definitionem Unaussprechlichen. Dieser Versuch, den Menschen zu Gott an Gottes Stelle zu erheben, muß als Angriff auf die göttliche Instanz gewertet werden:

"For now I am Peter Stillman. That is not my real name. I cannot say who I will be tomorrow. Each day is new, and each day I am born again. I see hope everywhere, even in the dark, and when I die I will perhaps become God. (AUSTER, *City* 26)

Peter besitzt allerdings realiter nichts von dieser Göttlichkeit. Seine Hoffnung, aus dem vorläufigen Zustand der Ungenügendheit herauszuwachsen und Gott zu werden, ist überzogen. Gemessen an seinen Ansprüchen ist seine Existenz derart unbefriedigend, daß er sich den Tod wünscht. Er hofft, im Tod die ersehnte Sprachfähigkeit zu finden.

Mit dem alten und dem jungen Stillman, die im Roman ohne den Zusatz Sr. und Jr. erwähnt werden und deshalb nur unter Berücksichtigung des jeweiligen Kontexts inhaltlich voneinander unterscheidbar sind, diffundieren Autor und Werk des programmatischen realistischen Projekts ineinander und stehen in wechselseitiger Abhängigkeit. Der Sohn/Text lebt nur als Produkt seines Vaters/Verfassers, der Vater/Verfasser nur durch die Umsetzung seiner Ideen an seinem Sohn/Text als Versuchskörper. Für die Kritik an einem, im Sinne Flucks mißverstandenen Realismus bedeutet dies, daß ein Text, sei er auch mit der Intention größtmöglicher Übereinstimmung, den Strategien der Mimesis und verisimilitude verfaßt, immer das Produkt seines Autors bleibt. Er wird damit immer auf Ausschnitte der Wirklichkeit begrenzt. Auch in diesem Punkt leistet der Roman eine bildliche Vorlage der von Fluck massiv kritisierten Realismustheorien.

Einem außenstehenden Betrachter/Leser wie Quinn stellt sich dieses Abhängigkeitsverhältnis von Stillman Jr./dem Text und Stillman Sr./dem Autor in folgender Weise dar: Jede/r Bewegung/Satz von dem jungen Stillman/Text ist von einem hohen Maß an Bewußtheit geprägt und in seine Bestandteile zerlegt, um unbedachte Implikationen zu vermeiden. Ergebnis dessen ist, daß der Lese-/Bewegungsfluß zerstört wird und jegliche interpretatorische Spontaneität verlorenght. Dem Körper/Text ist die Unnatürlichkeit/Künstlichkeit einer/s Puppe/Apparates zu eigen, die/der sich auf gewöhnungsbedürftige, irgendwie ferngesteuert wirkende Weise fortbewegt/spricht. Am Beispiel Peter Stillmans Jr. wird verdeutlicht, daß auch der realistische Text dem Anspruch,

die Welt durch die mimetische Kraft der Sprache völlig zu erfassen, gar nicht gerecht werden kann. Entsprechend ist auch der Mimesis-Anspruch nur Bestandteil eines falsch verstandenen Realismusbegriffs. Als Konsequenz des mimetischen Gedankens wird die Kontrolliertheit überzeichnet, die den Text/Stillman ausmacht. Entgegen seiner Intention macht ihn seine Mechanisierung schließlich unrealistisch. Er ist 'unwirklich' im Hinblick auf die mimetische Vorlage 'Mensch':

Against the pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent, as though one could see through to the blue veins behind the skin of his face. This blue was almost the same as the blue of his eyes: a milky blue that seemed to dissolve into a mixture of sky and clouds. (AUSTER, *City* 18)

Peter Stillman Jr. führt sein Leben in einer sterilen Zurückgezogenheit, die den Schmutz, die Geräusche und Gerüche, die Energie des Stadtlebens ausschließt. Seine Wohnung funktioniert als eine Art Luftkammer, die ihm sein Überleben ermöglicht. Physisch ist Stillman von derselben leblosen Durchsichtigkeit wie die Umgebung, in die er sich zurückgezogen hat. Seine Kleider sind weiß, seine Haare blond, seine gesamte Erscheinung fahl und unwirklich. Die Beziehung zu seiner Frau ist von Leere und apathischer Emotionslosigkeit geprägt. Ihr Name Virginia ist nur ein Randverweis auf die noch erhaltene Jungfräulichkeit, die nicht vollzogene Ehe und Kinderlosigkeit.

Mit dieser Charakterisierung der emotionalen und körperlichen Beziehung des jungen Stillmans zu seiner Gattin wird auf den Mangel an Sensualität in realistischen Texten angespielt, die fast ausschließlich auf eine lebendige Darstellung von Sex und Erotik verzichten. Der Umgang realistischer Texte mit derartigen Sujets ist von ebenso sterilem Pragmatismus wie die Verbindung Peters mit Virginia. Stillman, der nur mit Huren sexuellen Kontakt hat, bietet seine Frau dem Detektiv an. Außer einem vielversprechenden Kuß finden zwischen Quinn/Auster und Virginia keine sexuellen

Handlungen statt, d.h. der Leserschaft wird ein Vorgeschmack auf etwas geboten, was nie erfüllt wird. Virginia Stillman verschwindet nach einigen Telefongesprächen mit Quinn aus dem Text und enttäuscht so die Hoffnung des Detektivs und zugleich den voyeuristischen Drang der Leserschaft.

Mit diesem vielversprechenden Kuß der als gutaussehend beschriebenen Virginia verbindet sich allerdings noch eine zusätzliche Konnotation. Wie die biblische Eva verkörpert sie einerseits die sexuelle Unschuld der Gattin Adams, andererseits verheißt sie das gesamte unmoralische Potential des Weiblichen, das für die Vertreibung aus dem Paradies verantwortlich ist. Quinn selbst sieht in ihr die eigentliche Drahtzieherin der Geschehnisse. Und so heißt es an einer Stelle in *City of Glass* dann auch explizit: "Virginia Stillman was responsible" (61). Die auffallend lustvolle Erwartungen weckende Erscheinung Virginias steht in direktem Kontrast zur unscheinbaren Wirkung ihres Mannes Peter. Peter ist durchaus 'lebendig', obwohl er der mimetischen Vorlage eines realen Mannes nur bedingt entspricht. Damit argumentiert der Roman gegen einen überzogenen Mimesis-Anspruch, der den Blick auf das kreative Potential des realistischen Textes nur verstellt:

Stillman settled slowly into his chair and at last turned his attention to Quinn. As their eyes met, Quinn suddenly felt that Stillman had become invisible. He could see him sitting in the chair across from him, but at the same time it felt as though he was not there. It occurred to Quinn that perhaps Stillman was blind. But no, that did not seem possible. The man was looking at him, even studying him, and if recognition did not flicker across his face, it still held something more than a blank stare. (AUSTER, *City* 18)

Als sich die Blicke der beiden Männer Quinn und Stillman treffen, hat der Detektiv das Gefühl, einem Blinden in die Augen zu sehen. Tatsächlich fühlt er sich aber von seinem Gegenüber erblickt, auch wenn dieser nicht die kleinste Regung zeigt. Er scheint seine Umgebung wahrzunehmen, reagiert aber mit der Leblosigkeit einer Puppe auf sie. Eine

Erklärung für diesen Mangel an Reaktion, Einfühlungsvermögen und aktiver Aufnahmebereitschaft ist möglicherweise die Seelen- und Identitätslosigkeit des Mannes. Von Beginn an in den Dienst wissenschaftlicher Forschung gestellt, wird seine Entwicklung bereits in den Anfängen gestört, bis der Mann schließlich zum 'unnatürlichen' Produkt geworden ist.

Übertragen auf den kritisierten Realismusbegriff, den er verkörpert, ist das Ergebnis ein künstlich wirkender Textkorpus. Begrenzt durch sein Handlungsrepertoire und unter dem Druck der an ihn gestellten Forderungen, kann dieser alles Lebende nur in künstlich wirkender Eindimensionalität darstellen. Ganz im Unterschied dazu wird in postmodernen Texten die Artifizialität alles scheinbar Natürlichen mittels bewußt dekonstruierter plots, Erzählstrategien, literarischer Konventionen, die es unmöglich machen, weder Inhalt noch Form als gegeben vorauszusetzen, offengelegt. Die Gefahr ist auch hier, daß Geschichten zum seelenlosen Kunstprodukt degenerieren. In postmodernen Texten geht die erhöhte Sensibilität für die Konstruiertheit alles Existierenden mitunter auf Kosten des Lesevergnügens und zieht oft den Vorwurf der Unleserlichkeit nach sich.

Peter Stillman Jr., der am Schlußpunkt einer langen Familientradition steht, markiert das Ende dieses mißverstandenen Realismus':

"I am the last of the Stillmans. That was quite a family, or so they say. From old Boston, in case you might have heard of it. I am the last one. There are no others. I am the end of everyone, the last man. So much the better, I think. It is not a pity that it should all end now. It is good for everyone to be dead. (AUSTER, *City* 23)

Der letzte einer genealogischen Folge zu sein bedeutet, die Kontinuität, die der Blick auf Tradition und Vorväter garantiert, zu durchbrechen. Mit Stillman Jr. gelangt das Geschlecht der Stillmans an den Punkt, wo die übliche Konstitution historischer Existenz über die Generationen hinweg unmöglich geworden ist. Damit wird noch einmal die

väterliche Autorität als Gründer des Logos in Frage gestellt. Menschliche Fähigkeiten allein genügen als kontrollierende Instanz des Daseins nicht. Steven Weisenburger zitiert die Ausführungen Robert Nisbets über genealogische Konventionen im amerikanischen Roman. Nach Nisbet ist der "genealogische Imperativ" (73) die klarste Figuration von Kausalzusammenhängen:

The belief [...] that in narrating a genealogy one merely uncovers causalities in natural events rather than artificially imposing them, commits realistic writing to a potent set of secondary assumptions. Chief among these is the assumption of an 'inside' force or dynamic of event sequences which it is the narrator's 'natural' function to represent. Another is the assumption of some inherent determinism of which the novelistic mimesis, in all the formalist complexity of its plot orderings, stands as the privileged model. (zit. in WEISENBURGER 73)

Genealogische Zusammenhänge gestatten narrativen Vorgängen in besonderem Maße die Darstellung einer scheinbar homogenen Zeit und rechtfertigen einen linearen Entwicklungsfortlauf der Handlung und des Protagonisten. Wird nun, wie im Falle Peter Stillmans Jr., das Genealogie-Motiv abrupt abgebrochen, werden auch die Linearität, historische Zeit und Kausalität der Handlung gestört, deren Annahme aber unbedingte Voraussetzung einer im Sinne Stillmans verstandenen realistischen Representation ist. Ich lese den Bruch in der genealogischen Folge als Hinweis auf die Unmöglichkeit dieser Art realistischer Repräsentation. Allerdings bleibt es in *City of Glass* nicht allein bei dieser postmodernen Entlarvung der realistischen Programmatik, die als solche noch keine Lösung darstellt:

"The father was perhaps not really bad. At least I say so now. He had a big head. As big as very big, which meant there was too much room in there. So many thoughts in this big head of his. But poor Peter, was he not? And in terrible straits indeed. Peter who could not see or say, who could not think or do. Peter who could not. No. Not anything. (AUSTER, *City* 23)

Peter, das mißglückte Experiment seines Vaters, kann dessen hohe Erwartungen nicht erfüllen, ebenso wenig wie der realistische Text die Idee von unbedingter Repräsentation und Objektivität umsetzen kann. Dennoch spricht der Sohn dem Vater tiefes Wissen und hohe Intelligenz zu. Der literarische Realismus wird nicht generell abgewertet, nur dessen zeitgenössische Programmatik, die auch von Winfried Fluck kritisiert wird. Tatsächlich müßte das klassische Verständnis vom Realismus als Erkundungsmöglichkeit der Wirklichkeit modifiziert werden, um auch methodisch ihr volles Potential zur Geltung kommen zu lassen.

Eine neue Form des literarischen Realismus könnte das theoretische Erbe übernehmen, das dem Realismus zugesprochen wurde, aber unerfüllt blieb. Dann würden Repräsentation und Objektivität nicht mehr länger auf eine exakte 1:1 Entsprechung von Text und Wirklichkeit abzielen, sondern im "Experimentierfeld der Fiktion" das Modell einer möglichen Wirklichkeit ausloten, was Fluck in *Inszenierte Wirklichkeit* als die eigentliche Leistung realistischen Schreibens betrachtet (274). Unbedingte Voraussetzung dieses neuen Realismus ist allerdings die Hereinnahme des Zufalls als wirksame und konstituierende Kraft der Realität.

3.1.4. Das Opfer und die Tat

Seitdem Peter Stillman Jr. dem Zugriff seines Vaters entzogen wurde, ist es mit Hilfe von Psychiatern und Doktoren gelungen, die Rahmenbedingungen für eine weitgehend normale Existenz zu schaffen. Er hat einen Namen bekommen, hat Sprechen und Gehen gelernt, eine Frau gefunden und finanziert sich mit dem Erbe seines Vaters eine gesicherte Existenz. Die Spuren seiner Vergangenheit machen sich jedoch in allen Lebensbereichen bemerkbar.

Die Aufgabe des Detektivs Quinn ist nun, Stillman vor einem weiteren Übergriff seines Vaters zu bewahren. Quinn wird von Stillman Jr. als Detektiv angeheuert, weil dieser einen Mordanschlag seines Vaters auf ihn vermutet. Dieser Anschlag entspricht dem üblichen Repertoire konventioneller Kriminalgeschichten. Jedoch findet im Unterschied dazu die kriminologische Tat in *City of Glass* gar nicht statt. Das eigentliche Verbrechen, die Experimente an Stillman Jr., liegen Jahre zurück. Der junge Stillman ist im Grunde längst nicht mehr gefährdet, und die Aufgabe des Detektivs Quinn, ihn vor seinem dogmatischen Vater zu schützen, ist hinfällig. Die reale Gefährdung betrifft vielmehr den Detektiv Quinn selbst, dessen Identität sich im Verlauf seines Auftrags immer weiter destabilisiert. Quinns Hilfe, Stillmans Jr. verletzliche Identitätsfragmente vor seinem Vater zu schützen und mühsam erkämpfte Entwicklungsfortschritte und Freiheiten für seinen Klienten zu bewahren, wird zur Scheintätigkeit.

Noch lebt der junge Stillman im Zweifel an seiner Identität, die er nicht aus eigener innerer Kraft entwickeln kann, die ihm aber von wohlgesinnten Ärzten zuerkannt und regelrecht antrainiert wird:

"But I do love going to the park. There are the trees, and the air and the light. There is good in all that, is there not? Yes. Little by little, I am getting better inside myself. I can feel it. Even Dr. Wyshnegradsky says so. I know that I am still the puppet boy. That cannot be

helped. No, no. Anymore. But sometimes I think I will at last grow up and become real. (AUSTER, *CITY* 26)

Zunächst verweigerte ihm sein Vater das wahrnehmungspsychologische Instrumentarium, das in der frühkindlichen Phase durch spielerisches Entdecken der Welt gewonnen wird. Dann werden Ärzte für ihn Substitute des inzwischen entmündigten Vaters. Sie bleiben aber anonyme Instanzen, obwohl sie die Macht haben, ihn zu 'identifizieren'. Diese Identität transportiert per se noch keine individuellen Unterscheidungsmerkmale, die Peter Stillman Sr. von Peter Stillman Jr. Unterscheiden würden. Sie stülpt Peter lediglich die Eckdaten einer Identität über. Entsprechend wird die Namensgleichheit zum Ausdruck mangelnder Individualität und Identität:

"For thirteen years the father was away. His name is Peter Stillman too. Strange, is it not? That two people can have the same name? I do not know if this is his real name. But I do not think he is me. We are both Peter Stillman. But Peter Stillman is not my real name. So perhaps I am not Peter Stillman, after all. (AUSTER, *City* 21,22)

Da sich Menschsein in diesem Text über Identitätsbildung definiert, soll dem Kind von den Ärzten zusammen mit der Identitätszuschreibung auch seine Menschenwürde zuerkannt werden:

"For a long time I wore dark glasses. I was twelve. Or so they say. I lived in a hospital. Little by little, they taught me how to be Peter Stillman. They said: you are Peter Stillman. Thank you, I said. Ya, ya, ya. Thank you and thank you, I said. [...] Peter Stillman, you are a human being, they said. It is good to believe what doctors say. (AUSTER, *City* 20)

Die Selbstherrlichkeit von Machttägern, Identität und damit Menschenwürde zu nehmen (Vater) oder zuzugestehen (Ärzte), stellt den Vorgang der Identitätsbildung in ein höchst problematisches Spannungsfeld zwischen der Autonomie des menschlichen Subjekts einerseits und seinen Grenzen andererseits.

Im Falle von Peter Stillman Jr. wird deutlich, daß das Zugestehen einer Identität von außen allein nicht ausreicht, wenn nicht ein gewisses Maß an Sprachfähigkeit gegeben ist. Damit wird Sprache zur Voraussetzung der Identitätsbildung erklärt. Erst wenn ein sprachliches Verständnis vom eigenen Ich entwickelt ist, kann sich ein Begriff von der Identität formieren. Umgekehrt ist die Identitätsbildung die unabdingbare Voraussetzung für die Sprachfähigkeit des Menschen. Sprache funktioniert in oppositioneller Abgrenzung des einen vom anderen. Solange das andere jedoch nicht definiert ist, kann es vom einen nicht abgegrenzt und mit Bedeutung gefüllt werden. Solange keine Abgrenzung zu anderen Menschen stattfindet, z.B. durch Isolation des Kleinkindes, kann sich kein Ich-Verständnis entwickeln. Lautäußerungen wachsen nicht über das Stadium des rein funktionellen Sprechvorgangs hinaus und bleiben inhaltslos. Identität und Sprache müssen sich gleichzeitig ausbilden, um sich gegenseitig zu stabilisieren. Nur durch ihre wechselseitige Abhängigkeit können sie als Konstituenten des Menschseins wirksam werden.

Mit Stillman wird der willkürliche Akt der Bedeutungsgebung sprachlicher Zeichen auf die Spitze getrieben. Die Ärzte erreichen zwar durch Übungen eine sprechtechnische Perfektionierung ihres Patienten. Doch Stillman Jr. bleibt ein entsubjektivierter Mensch ohne Grenzziehung zwischen sich selbst und seinem Gegenüber. Das führt dazu, daß er Wörter spricht, die der jeweiligen Situation üblicherweise entsprechen, aber für ihn keine Bedeutung transportieren. Er versucht, die totale Identifizierung der Umstände mit ihrer sprachlichen Entsprechung zu erreichen. Allerdings ist es ihm nicht möglich, die semantische Normierung der Sprachzeichen zu erkennen. Er nimmt ihre Grenzen nicht wahr, paßt sie automatisch ständig an, relativiert sie, löst sie auf und läßt sie dadurch letztlich substanzlos werden. Werden gerade die Grenzen der menschlichen Sprache in ihrer Funktion der Realitätsbeschreibung erkannt, sind es eben jene Grenzen und

nicht Sprache per se, die menschliche Identitätsbildung konstituieren:

"I am Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Peter Rabbit. In the winter I am Mr. White, in the summer I am Mr. Green. Think what you like of this. I say it of my own free will. Wimble click crumblechaw beloo. It is beautiful, is it not? I make up words like this all the time. That can't be helped. They just come out of my mouth by themselves. They cannot be translated. (AUSTER, *City* 21)

Durch die Nichtbeachtung systemimmanenter und -konstituierender Grenzen wird das System an sich zerstört. Sprache, die als System nur innerhalb ihrer Regeln funktionieren kann, ist nicht mehr möglich. Totale Sprachlosigkeit und -verwirrung ist die Folge. 'Still-man' ist der schweigende Mensch, der nicht mehr sprechen kann, dessen Worte nicht übersetzt werden können. In seinen Monologen spricht Stillman von sich zum Teil in der dritten Person wie von einem Fremden. Durch das Fehlen der schließenden Anführungszeichen wird die Offenheit der Wortkörper für einen beliebigen Bedeutungsinhalt unterstrichen. Seine Sätze sind keine geschlossenen Entitäten, sondern wertneutrale Platzhalter für einen Diskurs, der sich ihrer bemächtigt und sie in seine Dienste stellt. Stillman, als Verkörperung des naiv-realistischen Textes, kann es nicht schaffen, die Gesamtheit der menschlichen Realität abzubilden. Er demonstriert das Scheitern der Sprache, ohne die ihrer Unzulänglichkeit inhärente Qualität zu erkennen. Diese Erkenntnis wird schließlich erst durch die postmoderne Literatur, die *City of Glass* mehrfach anzitiert, geprägt:

Both postmodern fictional practice and poststructuralist critical theory tend to question a commonsense view of language as simply the vehicle that relays the world to the mind, or as an ideally transparent medium guaranteeing the unequivocal presence of meaning in efficacious discourse. (HITE 700)

In der poststrukturalistischen Literaturtheorie wird postuliert, daß Realität durch Sprache erst geschaffen und

nicht Realität durch Sprache nur abgebildet wird. Jede Wirklichkeit ist letzten Endes diskursiviert. Wirklichkeit jenseits der Diskursivität existiert nicht. Der Versuch, Sprache lediglich als deskriptives Mittel einer bereits bestehenden Realität einzusetzen, endet im Kollaps der durch den jeweiligen Diskurs stabilisierten Größen wie Identität, Wahrheit und Realität:

This quest for correspondence between signifier and signified is inextricably related to each protagonist's quest for origin and identity, for the self only exists insofar as language grants existence to it. (RUSSELL 72)

Identität wird im Poststrukturalismus zur prozessualen Größe innerhalb verschiedener Diskurse erklärt, gleichzeitig aber auch als stabile Größe innerhalb eines bestimmten Diskurses anerkannt. Eine völlige Identitätsauflösung kann also nur drohen, wenn Identität jenseits jeglicher Diskursivität gesucht, bzw. Diskursivität durch völlige Deckungsgleichheit von Referent und Zeichen beendet wird.

Auf den ersten Blick favorisiert der Roman die postmoderne Auffassung von Identität, Aber auch sie wird bei genauem Hinsehen modifiziert. Identität konstituiert sich zwar nur innerhalb von Diskursen, daneben führt *City of Glass* aber die ordnende Macht des Zufalls ein, die als Logos außerhalb des menschlichen Zugriffs liegt. Bereits im Titel zitiert der Roman, wie Alison Russell in ihrem Aufsatz "Deconstructing the New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction" bemerkt, Augustinus' *The City of God*, "a neoplatonic treatise that suggests that an eternal order exists outside the realm of sense" (72). Diese Idee von "eternal order" ist das maßgebliche Charakteristikum des neorealistischen Textes, der sich nach der Postmoderne entwickelt hat.

3.1.5. Die Tat und die Lösung

Zu Beginn des Romans führt Quinn ein durchschnittliches Leben in New York. Er verdient seinen Lebensunterhalt, hat einen festen Wohnsitz, geht einigen Hobbies nach. Die Rahmenbedingungen seiner Existenz wirken trotz der Schmerzhaftigkeit seines Schicksals stabil. Mit der Übernahme des Falls Stillman verstrickt er sich in ein furioses Spiel wechselnder Identitäten. Die Identitätsmetamorphosen, die er durchmacht, entlarven seine scheinbar so stabile Welt vor dem Auftrag als Behelfskonstruktion und führen sie zum Kollaps. Quinn läuft Gefahr, wahnsinnig zu werden. Er verliert jeglichen festen Bezugspunkt, der eine stabile Existenz, und sei sie noch so provisorisch, garantieren könnte:

[H]e discovers that in the meanwhile, even if he has not found an objective solution, he has at least grown and understood something about his own identity. In a very Poesque way, the confrontation is no longer between a detective and a murderer, but between the detective and reality, or between the detective's mind and his sense of identity, which is falling apart, between the detective and the 'murderer' in his own self. (TANI 76)

Virginia Stillman, die Kontaktperson zwischen Daniel Quinn, der seinen Namen mit den Initialen D.Q. abkürzt, und Peter Stillman Jr. , hat von der Existenz einer Detektei Paul Auster über einen gewissen Michael Saavedra erfahren. Michael Saavedra ist der Familienname Cervantes', des Autors des *Don Quixote*. Daniel Quinn, alias D.Q., alias Don Quixote, wird "the quixotic hero, the unknowing victim of a strange conspiracy" (Russell 74). Dazu berufen, wie Kafkas Landvermesser K. Ordnung zu schaffen, verirrt er sich in einem kafkaesken Labyrinth seiner eigenen Identität. Sie erscheint darin wie beim Blick in verschiedene Zerrspiegel in immer neuen Deformationen und leitet ihren Betrachter auf einen schmalen Pfad zwischen Wahnsinn und Kreativität.

Der Poet Daniel Quinn muß seine Kunst opfern, um zu überleben. Nach dem Tod seiner Familie ist ihm eine kreative Auseinandersetzung mit seiner Seelenlandschaft unmöglich.

Unter dem Pseudonym William Wilson, einer multiplen Persönlichkeit aus der gleichnamigen Kurzgeschichte Edgar Allan Poes, die ihr Double, die böse Kehrseite ihrer Identität, und damit sich selbst tötet, verfaßt er Detektivgeschichten. Ihren Detektiv und Protagonisten nennt der Autor Max Work, einen tatkräftigen Mann, der nicht nur das eigene Leben meistert, sondern darüber hinaus noch Energie besitzt, anderen zur Seite zu stehen. Quinn verwendet sein Schreibtalent für das Genre, das in extenso den Prozeß der Lösungsfindung in den Vordergrund stellt.

Hiermit wird die Überlebensstrategie des Protagonisten von *City of Glass* klargelegt. Er sucht nach einer Lösung, nach den Ursprüngen seiner Existenz, der Erklärung seines schmerzlichen Schicksals. Er doubelt als Detektiv Paul Auster nicht nur den Helden seiner eigenen Fiktionen Max Work, dessen Name auf eine erarbeitete, fiktionale Identität verweist, sondern in erster Linie William Wilson, das Pseudonym, hinter dem sich seine frühere, tief verletzte Identität verbirgt. In seinen Fiktionen kann er noch einmal die Illusion eines rational geordneten Universums erleben, an das er seit dem Tod seiner Frau und seines Sohnes nicht mehr glaubt. Seine Fiktion wird für ihn zur Flucht vor der realen Welt und besitzt keinen Realitätsanspruch, sondern ist lediglich die Probehandlung einer möglichen Realität.

Der Höhepunkt dieses selbstreferentiellen Rollenspiels wird im zehnten Kapitel in der Konfrontation Quinns mit dem Schriftsteller Paul Auster erreicht. In der Annahme, den wirklichen Leiter der Detektei Paul Auster anzutreffen, stattet Quinn ihm einen Besuch ab. Allerdings trifft er nicht auf einen Detektiv, sondern auf einen Schriftsteller, der gerade an einem Essay über die Tauschungsmanöver in Bezug auf die Autorenschaft in Don Quixote arbeitet:

"It's quite simple. Cervantes, if you remember, goes to great lengths to convince the reader that he is not the author. The book, he says, was written in Arabic by Cid Hamete Benengeli. Cervantes describes how he discovered

the manuscript by chance one day at the market at Toledo. He hires someone to translate it for him into Spanish, and thereafter he presents himself as no more than the editor of the translation. In fact, he cannot even vouch for the accuracy of the translation itself." (AUSTER, *City* 117)

Der Schriftsteller erklärt, daß Cervantes' Insistieren auf dem Wahrheitsgehalt des Buches eine Waffe gegen die im Buch vermittelte gefährliche Macht der Imagination ist. Seiner Ansicht nach gibt Don Quixote nur vor, verrückt zu sein. In Wahrheit ist er der eigentliche Dirigent der Geschehnisse:

Remember: throughout the book Don Quixote is preoccupied by the question of posterity. Again and again he wonders how accurately his chronicler will record his adventures. This implies knowledge on his part; he knows beforehand that this chronicler exists. And who else is it but Sancho Panza, the faithful squire whom Don Quixote has chosen for exactly this purpose? (AUSTER, *City* 119)

Die Frage nach der Autorschaft dieses Textes, nämlich "Cervantes hiring Don Quixote to decipher the story of Don Quixote himself" (119), spannt den Bogen zu der Autorschaft Daniel Quinns über den Inhalt des roten Notizbuchs und der des Romans *City of Glass* selbst. Die Frage wird immer vielschichtiger. Der Schriftsteller William Wilson stellt Max Work in seinen Dienst, um als Detektiv Rätsel zu lösen. Der Autor Daniel Quinn beauftragt William Wilson, die Geschichte William Wilsons zu dechiffrieren. Der Autor Paul Auster läßt Daniel Quinn die Geschichte Peter Stillmans dechiffrieren, die mehr und mehr zu Quinns eigener wird. Der Vorgang des Dechiffrierens ist kompliziert, weil die Zeichen keine eindeutigen Referenten haben. Daniel Quinn ist einerseits ein romantischer Held, der von Fiktionen verhext wird, so wie Don Quixote von Ritterromanen wirr gemacht wurde. Quinn ist aber andererseits als Detektiv, der für alles logische Erklärungen sucht, auch das Double des naiven Realisten.

Seinen Auftrag als Detektiv kann er nicht bzw. nur vordergründig erfüllen. Liest man *City of Glass* als banale Verfolgung Stillmans durch den Detektiv Quinn/Auster,

erledigt sich die Handlung durch das Verschwinden Stillmans Sr. sozusagen von alleine. Der Detektiv hat nichts weiter als eine mehrtägige Beschattung geleistet. Der Tod des Alten ist die augenfällige Lösung des Falls. Liest man den Roman allerdings samt seiner selbstreferentiellen Verwirrspiele, ist die eigentlich gefährdete Person der Detektiv selbst. Und für diesen Fall bietet der Roman keine zufriedenstellende Lösung an. Je multipler die Persönlichkeiten werden, die Quinn annimmt, desto mehr löst sich seine 'wahre' Identität auf, bis er letztlich aus dem Text verschwindet. Die Leserschaft erfährt nichts über seinen Verbleib. Wie es scheint, ist der zunächst Unbeteiligte, später als Detektiv unter einem Pseudonym arbeitende Quinn das einzige und zudem unschuldige Opfer dieser ungewöhnlichen Detektivgeschichte.

Mit seiner Arbeit am Fall Stillman fällt Daniel Quinn unwissentlich die Entscheidung, sich seinem eigenen Schicksal zu stellen. Hinter der Übernahme fiktiver Identitäten steht die Weigerung, über seinen eigenen Schmerz zu sprechen. Er verdrängt den Tod seiner Familienangehörigen und den damit verbundenen Verlustschmerz, indem er einen Teil von sich selbst verleugnet. Umso schmerzhafter gestalten sich Zusammentreffen mit Menschen, die den verdrängten Teil seiner Psyche und die unterdrückten Emotionen schlagartig hervorholen. Mit Austers Gattin Siri und Sohn Daniel konfrontiert (Frau und Sohn des biographischen Paul Auster tragen dieselben Namen), erlebt er die Wiederauferstehung der Seinen und die schmerzliche Demonstration seines Lebens, wie es unter anderen Umständen hatte sein können:

It was too much for Quinn. He felt as though Auster were taunting him with the things he had lost, and he responded with envy and rage, a lacerating self-pity. Yes, he too would have liked to have this wife and this child, to sit around all day spouting drivel about old books, to be surrounded by yoyos and ham omelettes and fountain pens. He prayed to himself for deliverance. (AUSTER, *City* 121)

Die gleiche schmerzhafteste Erinnerung an seinen Sohn erlebt Quinn, als er Peter Stillman Jr. das erste Mal gegen-

übertritt: "Uncannily, in that first moment, Quinn thought of his own dead son" (17). Als er Peters Vater kennenlernt, werden Stillman Sr. und Jr. zum Double von Quinns Vater-Sohn-Verhältnis, das in frappierender Weise der bereits erläuterten Inszenierung der Vater-Sohn-Problematik in *The Invention of Solitude* ähnelt:

Here, too, a son has been lost and destroyed and a father set adrift in the world. Now, however, the situation has taken on a more intense and horrific coloring. In this version of father-son estrangement, the father is unequivocally guilty and the son openly hostile and frightened. Quinn's own situation has been given the dimensions of a nightmare. (ROWEN 227)

Daniel Quinns Situation verschlechtert sich, als er Virginia Stillman telefonisch nicht erreichen kann, um den Fall abzugeben. Nach mehrfachen vergeblichen Versuchen interpretiert er das ständige Belegtzeichen als Fingerzeig für sein weiteres Vorgehen. Er richtet sich im Eingangsbereich des Apartments von Peter Stillman Jr. ein und verbringt dort über einen nicht verbürgten Zeitraum hinweg seine Tage und Nächte. Ein Erzähler schaltet sich ein, um in Don Quixotescher Art die Authentizität der Geschichte zu betonen:

The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed. Since this story is based entirely on facts, the author feels it his duty not to overstep the bounds of the verifiable, to resist at all costs the perils of invention. (AUSTER, *City* 135)

Die Biographie Daniel Quinns gerät aus dem Gefüge. Quinn gleitet sprichwörtlich in die Gosse ab. Er richtet sich in einer Mülltonne ein und reduziert seine körperlichen Ansprüche von Tag zu Tag. Er verliert die letzten Bezüge zu einer geordneten Existenz. Sein Bankkonto und seine Wohnung werden ihm gekündigt. Er vergammelt äußerlich aufgrund mangelnder Hygiene und lebt wie ein streunender Hund von den Abfällen auf der Straße. Es scheint, als hätte er den desparaten Zustand seiner Seele nach außen gekehrt.

Die Leserschaft wird Zeuge eines gescheiterten Lebensentwurfs. Es wird die Hoffnungslosigkeit des Unterfangens geschildert, die Welt verstehen zu wollen. Allein die versuchte Umsetzung dieses Wunsches zerstört den Protagonisten und bringt ihn um die letzte Möglichkeit einer stabilen Existenz. Als Daniel Quinn bewußt wird, daß er sein früheres Leben hinter sich gelassen hat, schließt er sich in der inzwischen verlassenen Wohnung Stillmans ein. Er verschwindet und nur sein rotes Notizbuch gibt noch Zeugnis seiner Existenz ab. Es ist die Dokumentation seiner Niederlage, aber auch der Beweis eines Lebensentwurfs. Dieses Notizbuch findet der Schriftsteller Paul Auster, der sich auf die Suche nach Quinn gemacht hatte. Er übergibt es einem Freund, der sich auf der letzten Seite des Romans als Erzähler zu erkennen gibt. Norma Rowen liest den Schluß des Romans als Bekenntnis über den Zustand des Menschen im 20. Jahrhundert:

[A] quest for the definite language finally tells us that it is not the correct and final text of reality but a text about the text that is the most appropriate one for the postmodern world. Stories about stories, books not of answers but of questions: these are the forms in which the difficult reality of our time finds its best embodiment. (ROWEN 233)

Der Roman enthält vielfältige Verweise auf die Postmoderne, die zu einer entsprechenden Interpretation verleiten. Charaktere verschwinden, die Erzählperspektive wird mehrfach durchbrochen, plots enden ungelöst, Überdeterminierungen führen zu indeterminacy. Dennoch ist der Roman in meinen Augen nicht postmodern. Dabei berufe ich mich auf William Lavender, der in der Datumsangabe "(1981-1982)" (158) der Entstehungszeit des Romans nach dem Schlußsatz den größten Geniestreich des Autors und den gleichzeitig tragfähigsten Beweis gegen eine Einordnung in die postmoderne Tradition sieht:

[A]t the bottom of the page [...] we find the date (1981-1982), so that the work, with all its indeterminate self-reflection, all its postmodern 'floating signifiers', is

positioned at a concrete point of time, place, and authorship, signed, as it were, and affirmed as a crafted artifact. (LAVENDER 236)

Der biographische Autor selbst, der sich durch die bloße Repetition seines Namens, aber auch durch selbstreferentielle autobiographische Verweise immer präsent hält, macht sich durch die Datierung des Romans zur übergeordneten Instanz der Figuren. Er repräsentiert eine ordnende Kraft, wie sie vom Neorealismus wieder verstärkt inszeniert wird. Die Künstlerperson wird hierdurch zur Vermittlerinstanz zwischen einer übergeordneten Macht und der Welt, die im Kunstwerk ausprobiert wird. Die Auffassung des Autors als Relais zwischen realer und spiritueller Welt zitiert die Sicht Ralph Waldo Emersons, wie er sie in "Nature" darlegt. Damit fügen sich auch die vielfältigen Anspielungen auf Autoren und Werke der Romantik ins Bild, die Auster vor allem in *Ghosts* und *The Locked Room*, den beiden anderen Romanen der Trilogie macht. Sie manifestieren das romantische Erbe des Neorealismus', der massiv das Wirken einer übermächtigen, spirituellen Welt ins Zentrum rückt. Die Charaktere in *City of Glass* sind Teile eines übergeordneten Ganzen. Sie werden im Text einer Welt des Zufalls/Schicksals ausgesetzt:

It is Auster's portrait of the author as a developing function, a search through the labyrinth of theory and tradition for a new authorial identity, one that can survive in an age when authority is not necessarily bound to text by 'spontaneous attribution'. (LAVENDER 237)

Die Auseinandersetzung des Textes mit dem Realismus erreicht mit diesem Ende eine prägnante Demarkation. Daß Fiktion nicht mit der Wahrheit gleichzusetzen ist, ist das Zugeständnis des Textes an die Postmoderne. Daß Fiktion aber eine realistische Variation der Wahrheit ist, erweitert und entspricht dem Fluck'schen Realismusbegriff. Dieser wird von einem naiven Realismusverständnis genauso wenig erfaßt, wie er in der Postmoderne verleugnet wird.

Die 'Eigentlichkeit' menschlicher Identität liegt in der Anerkennung einer höheren Instanz, die sich dem menschlichen Zugriff entzieht, sich aber gerade durch das nicht Plausible bemerkbar macht und ihren Beweis in einer von Zufällen gelenkten Realität findet. Diese Macht rhythmisiert wie ein Metronom das Leben der Gestalten im Text. Sie ist die verantwortliche Steuerinstanz tausender kleiner Zufälle, die einschneidende Auswirkungen auf die jeweilige Biographie haben. So wie der biographische Autor Paul Auster verantwortlicher Dirigent der 'Zufälligkeiten' im Text ist, steuert eine Macht des Zufalls das menschliche Leben: "What I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in" (AUSTER, Art 270).

4. Von der 'Musik des Zufalls'⁷

Im Jahre 1990 veröffentlicht Paul Auster seinen sechsten Roman, in dem er sich, wie bereits aus dem Titel *The Music of Chance* hervorgeht, ausführlich mit dem Phänomen Zufall beschäftigt. Bevor ich untersuche, inwiefern dieser Roman neorealistischen Ansprüchen genügt, fasse ich im folgenden Kapitel den Handlungsverlauf zusammen.

4.1. Von Zufällen und Spielern

In *The Music of Chance* gelangt der Protagonist Jim Nashe nach dem Tod seines Vaters durch eine enorme Erbschaft unerwartet zu Reichtum. Er benutzt dieses Geld, um ein Jahr lang mit dem Auto ziellos durch die Vereinigten Staaten zu fahren. Dazu gibt er seine sichere Stellung als Feuerwehrmann in Boston auf, löst seinen gesamten Haushalt auf und veräußert all seinen Besitz inklusive seines Pianos. An dem Klavier hängt er besonders, weil "[i]t always had a calming effect on him, as if the music helped him to see the world more clearly, to understand his place in the invisible order of things" (Auster, Music 10).

Die unsichtbare Ordnung der Dinge, die Einzelereignisse des menschlichen Lebens wie Noten zu einer Partitur zusammenfügt und klingen läßt, ist die treibende Kraft der Geschehnisse und das metaphorische Leitmotiv des Textes. Um Harmonien und Dissonanzen des Lebens wirklich zu erfassen, muß sich Nashe dem Leben unmittelbar stellen, d.h. sich von familiären, beruflichen und sozialen Bindungen freimachen. Er übergibt zu Beginn des Romans bereits den Verlauf seiner Biographie buchstäblich in die Hand des Zufalls. Paul Bray sieht in diesem Gestus der Befreiung von äußeren Zwängen und der bedingungslosen Hingabe eines Individuums an die Einsamkeit und 'Echtheit' des Lebens einer letzten Wahrheit wegen das spezifisch Amerikanische an Austers Roman:

⁷ Eine Version dieses Kapitels ist unter dem Titel "Paul Austers *The Music of Chance*. Eine Partitur der Homophobie" in *Forum Homosexualität und Literatur* 32 (1998): 33-44 erschienen.

I would argue that this is Auster's Americanness. Aside from his very genuine empathy with American speech, thought, habits, landscapes, and habitats, there is something Whitmanian about the faith on the part of an individual self that if it just gives itself over either to the life of crowds or the vicissitudes of nature, it will somehow attain a universal truth. (Bray 84)

Nashe ist ein bindungsloser Charakter, die klassische Inszenierung des einsamen Wanderers. Auster integriert, wie auch in seinen ersten Romanen, zahllose Rückbezüge auf die Romantik in seinen Text und zitiert auch mit Nashe wieder einen romantischen Helden⁸, der jedoch im Laufe des Romans zunehmend neorealistischer wird. Nashe bricht zunächst alle Kontakte zu seiner Umgebung ab und begibt sich, wie Ahab, Pym oder Walden vor ihm, in die Einsamkeit einer metaphysischen Queste. Zu seinem Vater hatte er bereits vor dessen Tod keine Verbindung mehr. Von der Mutter berichtet der Text gar nicht. Seine Frau hat ihn verlassen, seine Tochter gibt er in die Obhut seiner Schwester und auch die Affäre mit einer Geliebten ist nur von kurzer Dauer. Der erste Teil des Buches handelt ausschließlich von der planlosen Reise Nashes durch diverse amerikanische Staaten, von der täglichen Routine des Autofahrens. Damit knüpft Auster an die road literature der Beatniks an und zitiert eine weitere Tradition der amerikanischen Literatur.

Die Lebenssituation von Nashes Schwester steht in direktem Gegensatz zu seiner eigenen. Seine Schwester lebt in der Idylle eines funktionierenden Familienbundes, ihr Mann ist "Mr. Good, the big-hearted American dad", die Mutter ist "there to hold things together" und die Familie "solid as a rock" (Auster, Music 5). Einerseits ist die Tatsache, daß Nashe seine Tochter Juliette in die Obhut der schwesterlichen

⁸ Das Alter Ego des namenlosen Ich-Erzählers in *The Locked Room* heißt Fanshawe, der seine Schwester auffordert, ihn Redburn zu nennen, und damit Herman Melville ins Spiel bringt. Beide Protagonisten in *Ghosts* lesen Henry David Thoreaus *Walden*, im gleichen Text wird Hawthornes *Wakefield* zitiert. Dort heißt es von Hawthorne, er sei "probably the first real writer America ever had" (208). Edgar Allan Poes "William Wilson" taucht u.a. in *City of Glass* als Pseudonym auf.

Familie gibt, eine egoistische Handlung, denn er macht sich von allen Verpflichtungen frei, um sich selbst verwirklichen zu können. Andererseits entschuldigt er seine Tat damit, seiner Tochter eine Familie zu schenken, die er selbst als Kind nie gehabt hatte und als Erwachsener nicht imstande war, aufzubauen:

Juliette was now the adored little princess of the household. There were three older cousins for her to play with, there was the Labrador retriever, there was the cat, there was the swing in the backyard, there was everything she could possibly want. (AUSTER, *Music* 4)

Weil Nashe sich u.a. von seinen väterlichen Pflichten freimacht, ist es ihm möglich, sein einsames Nomadenleben auf den Straßen der USA zu führen. Noch an einer anderen Stelle behandelt der Text das für Auster typische Thema der Vaterschaft. Die Bekanntschaft Nashes mit dem jungen Jack Pozzi, der seinerseits vaterlos aufgewachsen ist, wird explizit als Vater-Sohn-Verhältnis beschrieben. Angesichts der Bedeutung, die Auster dem Problem der Vaterschaft in all seinen Romanen zumißt, ist es überraschend, mit welcher lapidarer Beiläufigkeit das Vater-Tochter-Verhältnis von Nashe und Juliette abgetan wird.

Natürlich hat das Mädchen bei ihren Pflegeeltern "everything she could possibly want" (Auster, *Music* 4) – außer ihrem leiblichen Vater. Nashe zieht es vor, als Vatersubstitut für einen fremden Mann zu funktionieren, als für die eigene Tochter dazusein. Dabei werden die Auswirkungen des Vaterverlusts für Söhne bei Auster durchgängig als besonders tragisch beschrieben, während es im Falle des Mädchens ausreicht, den Verlust durch einen Hund, einen Vogel und die gute Atmosphäre in der Pflegeunterkunft aufzuwiegen. Diese Ungereimtheit ist in meinen Augen nur ein weiteres unmißverständliches Indiz dafür, in welchem Maße Austers Romane unter Ausschluß von Frauen funktionieren und misogynen Tendenzen bergen.

Nach einem Jahr und zwei Tagen auf der Straße sieht sich Nashe gezwungen, über sein finanzielles Auskommen nachzudenken. Die Erbschaft ist auf 14.000 Dollar zusammengeschumpft und kann dieses Leben in Freiheit nicht mehr lange sichern. Er entscheidet, sich in New York nach einer Arbeitsmöglichkeit umzusehen, als er auf einer Landstraße zufällig einen Mann überholt, dessen Auftauchen im Text und in Nashes Leben Ausgangspunkt aller weiteren Ereignisse ist:

[A] thin, bedraggled man lurching forward in spasms, buckling and wobbling as if he were about to fall on his face. At first, Nashe took him for a drunk, but then he realized it was too early in the morning for anyone to be in that condition. (AUSTER, *Music* 20)

Obwohl Nashe es instinktiv für besser hält, nicht anzuhalten, nimmt er den Passanten, der sich in einem jämmerlichen Zustand befindet, sogar mit:

He was much younger than he had appeared from the back, no more than twenty-two or twenty-three, and there was little doubt that he had been beaten. His clothes were torn, his face was covered with welts and bruises, and from the way he stood there as the car approached, he scarcely seemed to know where he was. (AUSTER, *Music* 20)

Jack Pozzi, der sich selbst Jackpot nennt, ist ein leidenschaftlicher Pokerspieler. Während der Autofahrt mit Nashe erzählt er, daß seine letzten Spielrunde, nur wenige Stunden bevor Nashe ihn getroffen hatte, von sogenannten 'hijackern' überfallen, mit Revolvern bedroht und um den gesamten Einsatz bestohlen wurde. Seine Mitspieler unterstellten Pozzi eine Komplizenschaft mit den Räubern und verprügelten ihn brutal, obwohl auch er bei dem Überfall seinen erspielten Gewinn verloren hatte. Diesen wollte er als Einsatz für ein großes Spiel gegen zwei Millionäre verwenden, die nur auf Revanche für eine verlorene Partie warten. Pozzi ist davon überzeugt, die beiden ohne Probleme schlagen zu können, es fehlt ihm jedoch der Spieleinsatz, um sich auf die Partie einlassen zu können.

Jim Nashe bietet Pozzi kurz nach dessen Erzählung einen Deal an: Nashe offeriert ihm 10.000 Dollar Vorschuß unter der Bedingung, mit 50 Prozent am Gewinn beteiligt zu werden. Mit dem gewonnenen Geld konnte Nashe seine Fahrt quer durch die Staaten verlängern, und der Spieler Pozzi hätte die moralische und pekuniäre Genugtuung seines Sieges. Nachdem Nashe sich von Pozzis spielerischem Können überzeugt hat, werden die beiden Fremden zu Partnern.

Der Autor erzählt diese Aneinanderreihung von Zufallsbegebenheiten in einer völlig banalisierenden Tonart, um auf ihre Bedeutungslosigkeit zu diesem Zeitpunkt des Textes hinzuweisen. Noch sind sie keine Indikatoren eines bestürzenden Handlungsverlaufs, sondern lediglich eine Folge von zufälligen Ereignissen ohne prophetische Wirkung. Erst die vom Zufall gelenkte weitere Entwicklung der Handlung läßt sie am Ende des Geschehens bedeutungsvoll werden und erst ihre nachträgliche Beurteilung vermag sie als Vorboten des Schicksals zu interpretieren. Durch diese nachträgliche Analyse völlig unabhängig voneinander eingetretener Zufälle wird dem Leben der Protagonisten von ihnen selbst und durch die Leserschaft nachträglich Bedeutung und den textuellen Vorgängen insgesamt Kohärenz verliehen.

Die Tonart des Textes verändert sich erst im dritten Kapitel mit der Ankunft von Nashe und Pozzi im Schloß der Millionäre Flower und Stone, in dem die Pokerpartie stattfinden soll. Von jetzt an bietet der Text eine präzise Beschreibung der Personen, ihrer Innenansichten und des Szenarios, in dem sie sich befinden. Bereits bei der von einem schweren Gewitterregen begleiteten Anfahrt zum Schloß bannt die düstere Vorahnung der Protagonisten augenblicklich die Leichtigkeit der vorangegangenen Kapitel. Wie ein dunkler Schatten legt sie sich über die gerade noch so heitere Unbefangenheit der Protagonisten und der Leserschaft. Das abseits der Straße liegende Anwesen ist nur schwer zugänglich und den beiden Protagonisten Nashe und Pozzi ist klar, daß

sie den Weg vom Schloß zurück auf die Straße, dem Symbol ihrer Freiheit, schwerlich wiederfinden werden:

Pozzi said nothing, but Nashe could feel his apprehension, a sullen, sulking sort of silence that seemed to say that he, too, was beginning to doubt the venture. (AUSTER, *Music* 64)

Diese tonale Veränderung kontrastiert die beiden Teile des Romans gegeneinander. Mit Eintritt in den Schloßhof der beiden Millionäre Flower und Stone beschleicht Nashe und Pozzi das Gefühl, daß sie die Freiheit ihres Vagabundenlebens verlieren und sich in einem kafkaesken Labyrinth, einer dubiosen Traumlandschaft, verirren. Als sich das schwere Gittertor hinter ihnen geschlossen hat, fühlen sie sich in einem Mikrokosmos gefangen, der sie absorbiert und nicht wieder freilassen wird: "[T]he once open universe of wandering is being swallowed by the dark and strongly gothic world within a castle" (Irwin, 81). Wiederum gewährt der Roman einen Blick in Nashes Gefühlslage:

After that, his head seemed curiously emptied out, and for the first time in many years, he fell into one of those trances that had sometimes afflicted him as a boy: an abrupt and radical shift of his inner bearings, as if the world around him had suddenly lost its reality. It made him feel like a shadow, like someone who had fallen asleep with his eyes open. (AUSTER, *Music* 65)

Das (alb-)traumhafte Szenario wird durch viele schlechte Omen zunehmend bedrohlicher empfunden. Die Gewißheit, in eine prekäre Lage geraten zu sein, manifestiert sich, je weiter Nashe und Pozzi in das Reich der Millionäre eindringen:

The doorbell chimed with the opening notes of Beethoven's Fifth Symphony. They both grinned stupidly in surprise, but before either one of them could make a remark about it, the door was opened by a black maid dressed in a starched gray uniform and she was ushering them into the house. (AUSTER, *Music* 68)

Wie Schachfiguren werden sie über den schwarz-weiß geflüßten Boden gesteuert, während mit dem Schließen der Tür auch die Takte aus Beethovens 5.Symphonie verhallen. Die

Wahrnehmung Nashes nimmt das Illusionäre einer Filmszene an und "it was difficult for him not to think of the house as an illusion" (Auster, *Music* 69). Das Schloß wirkt auf ihn wie eine Hollywood-Kulisse und seine Bewohner wie das Double von Stan Laurel und Oliver Hardy. Dennoch geht von ihnen eine nicht greifbare, unkontrollierbare Macht aus, die im Widerspruch zu ihrer fast albernen, irrealen Erscheinung steht. So sehr Nashe sich auch bemüht, gelingt ihm keine verlässliche Einschätzung von Flower und Stone, die ihm gleichermaßen lächerlich wie sympathisch, betrunken wie gefährlich vorkommen. Aber "we know quite clearly that Nashe hates them both Flower and Stone" (Barone 15). Die Unmöglichkeit, Flower und Stone einzuschätzen, sie dingfest zu machen, ist bezeichnend für den späteren Kontrollverlust, der Nashe und Pozzi in eine ohnmächtige Situation ähnlich der des Landvermessers K. in Franz Kafkas modernem Roman *Das Schloß* bringt, der als Intertext von *The Music of Chance* fungiert:

Nashe no longer knew what to think. At first he had taken Flower and Stone for a pair of amiable eccentrics - a trifle daft, perhaps, but essentially harmless - but the more he saw of them and listened to what they said, the more uncertain his feelings had become. Sweet little Stone, for example, whose manner was so humble and benign, turned out to spend his days constructing a model of some bizarre, totalitarian world. Of course it was charming, of course it was deft and brilliant and admirable, but there was a kind of warped, voodoo logic to the thing, as if under all the cuteness and intricacy one was supposed to feel a hint of violence, an atmosphere of cruelty and revenge. (AUSTER, *Music* 87)

Auch was Flower betrifft, sind Nashes Empfindungen ambivalent:

One moment, he seemed perfectly sensible; the next moment, he sounded like a lunatic, rambling on like an out-and-out madman. There was no question that he was gracious, but even his joviality seemed forced, suggesting that if he did not bombard them with all that pedantic, overly articulate talk, the mask of fellowship might somehow slip from his face. To show what? Nashe had not formed any definite opinion, but he knew that he was feeling more and more unsettled. If nothing else, he told himself, he would

have to watch carefully, he would have to stay on his guard. (AUSTER, *Music* 87)

Der korpulente Flower und der schwächliche Stone sind durch einen gemeinsamen Lotteriegewinn zu ihrer jetzigen, märchenhaft-exzentrischen Lebensform in "a mansion with twenty rooms surrounded by more than three hundred acres of property" (Auster, *Music* 64) gelangt. Während Flower inzwischen Versatzstücke aus dem Fundus ehemaliger Berühmtheiten sammelt, ist Stone von der Konstruktion seines Miniaturmodells "The City of the World" besessen, das auch Repliken von Flower und Stone in verschiedensten Lebenssituationen enthält. Flower erklärt den Besuchern das Modell:

"Willie's city is more than just a toy," Flower said, "it's an artistic vision of mankind. In one way, it's an autobiography, but in another way, it's what you might call a Utopia - a place where the past and future come together, where good finally triumphs over evil. [...] It's an imaginary place, but it's also realistic. Evil still exists, but the powers who rule over the city have figured out how to transform that evil back into good. Wisdom reigns here, but the struggle is nevertheless constant, and great vigilance is required of all citizens - each of whom carries the entire city within himself. (AUSTER, *Music* 79,80)

Durch ein gemeinsames (Lotterie-) 'Los' verbündet sich durch eine zufällige Wende des Schicksals Flower mit Stone, das Organische mit dem Anorganischen, das Greifbare mit dem Allegorischen zu einem höchst mächtigen Gespann. Gemeinsam versuchen sie durch die Erschaffung einer synchronisierten, selbstgemachten Welt, worin Kohärenz und sinnvolle Ordnung regieren, die zufallsbedingte Willkürlichkeit des eigenen Lebens zu begreifen und stabilisierend dagegen anzugehen. Beide kämpfen gegen die Bedeutungslosigkeit ihres Lebens, indem sie versuchen, die Möglichkeiten menschlicher Lernfähigkeit, Ordnungsfähigkeit und Sinnstiftung dagegen einzusetzen. Dabei rücken sie in die gefährliche Nähe eines faschistischen Ordnungsmodells. Ich sehe Flower und Stone als Vertreter der Moderne, weil sie mit dieser Denkart die

intentionale Ausrichtung und immense Gefährdung der literarischen Moderne nachzeichnen.

Im Anschluß an die Führung durch das Haus und das gemeinsame Abendessen beginnen die vier Männer mit dem geplanten Spiel, in dem Pozzi gegen Flower und Stone antritt, während Nashe als stummer Beobachter teilnimmt. In diesem Spiel sitzen sich mit Flower und Stone als Vertreter der Moderne und Pozzi als romantischem Einzelkämpfer zwei konkurrierende, widersprüchliche Weltanschauungen gegenüber. Während Pozzi, das Naturtalent, auf sein Glück vertraut, haben Flower und Stone bei einem professionellen Pokerspieler Unterricht genommen und sich so systematisch auf die Auseinandersetzung vorbereitet. Das Pokerspiel Flowers und Stones gegen Pozzi (und Nashe) wird zum symbolischen Kampf menschlicher Kontrollfähigkeit und Machtwillens gegen Freiheit, Zufall und das unberechenbare Moment der menschlichen Existenz.

Nashe und Pozzi bleibt das Glück am Ende versagt. Pozzi verliert das Spiel, und er und Nashe verschulden sich hoch. Sie schließen mit Flower und Stone einen Vertrag, worin sie sich verpflichten, ihre Schuld abzuarbeiten. Für ihre tägliche Arbeit werden sie von Flower und Stone entlohnt und, sobald die Schuld ausgeglichen ist, entlassen:

They spent the next hour putting it all in writing, drawing up a document that stated the terms of their agreement in the clearest possible language, with clauses that covered the amount of the debt, the conditions of repayment, the hourly wage, and so on. Stone typed it out twice, and then all four of them signed it at the bottom of both copies. After that, Flower announced that he was going off to look for Murks and make the necessary arrangements concerning the trailer, the work site, and the purchase of supplies. (AUSTER, *Music* 112)

Mit dem Vertragsschluß nimmt die Handlung von *The Music of Chance* nun endgültig eine grotesk-surreale Dimension an. Nashe und Pozzi sind gezwungen, sich den Regularien der Millionäre zu unterwerfen, sich in deren Welt des systemati-

schen Stabilisierungs- und Absicherungswahns gefangennehmen zu lassen. Um es mit den Worten Mark Irwins auszudrücken, sind sie "ejected from the world of chance into the age of reason" (81).

Nashe und Pozzi werden für die Dauer ihrer Vertragsabgeltung in einem stillgelegten Wohnmobil auf dem Anwesen untergebracht. Das entfunktionalisierte Fahrzeug wird für die beiden zur unentrinnbaren Gefängniszelle und symbolisiert als zweckentfremdetes Pendant zu Nashes Auto den Freiheitsentzug des vom Autofahren psychisch abhängigen Nashe, der für die Dauer eines Jahres ausschließlich in seinem Wagen gelebt hatte. Für den völlig auf Bewegungsfreiheit angewiesenen Nashe wird sein statischer Zustand als Gefangener eines entfunktionalisierten Fahrzeugs zu einer zusätzlichen makaberen Demütigung.

Es ist Nashes und Pozzis Aufgabe, mit den Steinen eines irischen Originalschlosses aus dem 15. Jahrhundert, die Flower und Stone auf ihr Grundstück transportieren ließen, nach den genauen Plänen der Millionäre eine gigantische Mauer zu errichten. Mit dieser ebenso sinnlosen wie demütigenden Arbeit werden Nashe und Pozzi zu lebendigen Figuren aus Stones Modell degradiert, in dem eine ähnliche Szene mit Sträflingen bei der Zwangsarbeit bereits modelliert war:

If you look at the Prison [sic], you'll see that all the prisoners are working happily at various tasks, that they all have smiles on their faces. That's because they're glad they've been punished for their crimes, and now they're learning how to recover the goodness within them through hard work. That's what I find so inspiring about Willie's city. It's an imaginary place, but it's also realistic. (AUSTER, *Music* 80)

Im Unterschied zu den Häftlingen des Modells ist Nashe und Pozzis Schuld keine moralische, sondern eine finanzielle. Es kann für sie also nicht darum gehen, ein Verbrechen an der Gesellschaft wiedergutzumachen. Die Absurdität des von allen vier Beteiligten als Akt der Sühne verstandenen Arbeitsver-

trags liegt jedoch nicht nur im Mangel eines Verbrechens, sondern auch in der Art und Weise, wie mit den Schuldern und Vertragspartnern im weiteren Verlauf umgegangen wird.

Die Millionäre Flower und Stone werden ab jetzt nur mehr durch ihren Angestellten mit dem vielsagenden Namen Murks repräsentiert. Der obrigkeitshörige Aufseher kontrolliert Nashe und Pozzi unter Zuhilfenahme eines Revolvers bei der Arbeit. Murks blinder Gehorsam stützt das faschistische Ordnungsmodell von Flower und Stone soweit, daß diese völlig in den Hintergrund treten können und im Text tatsächlich nicht mehr erscheinen. Unter der Aufsicht des tumben Murks vollbringen Nashe und Pozzi in genau festgelegter Vorgehensweise ihr stupides Tagewerk, das nur allzusehr an die Absurdität des Sisyphosmythos erinnert. Der Bau der Mauer wird zu Pozzis und Nashes Gefängnis. Er impliziert die ganze absurde Macht des routinehaften Arbeitens und Lebens eines völlig zweckentleerten Zieles wegen.

Der Aufseher Murks untersagt Nashe und Pozzi gemäß den Anordnungen seiner Chefs jeglichen Kontakt zur Außenwelt. Er gestattet weder Telefonate noch Briefwechsel. Die Ausnahme bildet ein von ihm selbst aufgegebenes Telegramm, in dem Nashe seiner Schwester sein Fortbleiben am Geburtstag seiner Tochter Juliette erklärt. Es scheitern mehrere Versuche, mit Flower und Stone in Kontakt zu treten, womit vor allem Pozzi sich nicht zufrieden geben will und zunehmend aggressiv reagiert. Die Situation von Nashe und Pozzi gleicht mehr und mehr einer Gefangenschaft. Als sie entdecken, daß das gesamte Anwesen mit Stacheldraht umzäunt ist, verfestigen sich ihre Befürchtungen, nicht Vertragspartner, sondern Gefangene von Flower und Stone zu sein. Dennoch wagen sie sich in der Sicherheit der vertraglich vereinbarten Klauseln, die mit der Rückerstattung der geschuldeten Summe die Vertragsentbindung garantiert.

Nach mehreren Monaten harter Arbeit planen Nashe und Pozzi für den Abend vor ihrer Freilassung eine Feier. Sie

bestellen sich neben einer Menge teurer Spirituosen und einem exklusiven Mahl auch ein käufliches Mädchen für die Nacht:

When they sat down to dinner that evening, Pozzi said that he thought they should plan a celebration for the night of the sixteenth. [...] Nashe assumed he was talking about a cake or a bottle of champagne, but Pozzi had bigger plans than that. "No," he said, "I mean let's really do it right. Lobster, caviar, the whole works. And we'll bring in some girls, too. You can't have a party without girls." [...] "Fine. And what makes you think Flower and Stone will agree to it?" "They said we could have everything we want, didn't they?" "Food is one thing, Jack. A book, a magazine, even a bottle of bourbon or two. But don't you think this is pushing it a bit far?" "Anything means anything". (AUSTER, *Music* 152)

Nachdem Murks keine Entscheidungsgewalt hat, fragt er Flower und Stone, ob den beiden die extravaganten Wünsche erfüllt werden können. Die Antwort ist positiv:

"That was the deal," he said. "Whatever you want, you can get. I can't say they looked too happy about it, but a deal's a deal, they said, and there you have it. If you ask me, it was kind of big of them. They're nice fellas, those two, and once they give their word about something, they'll bend over backwards to make it good." (AUSTER, *Music* 153)

Tatsächlich aber entpuppen sich die beiden Millionäre als keine "nice fellas", sondern präsentieren Nashe und Pozzi am vermeintlichen Tag ihrer Freilassung eine detaillierte Rechnung für diverse Ausgaben, die vertraglich nicht abgesprochen waren. Nashe und Pozzi sind natürlich nicht imstande, diese zu begleichen. Anstatt den Schloßgarten als freie Männer zu verlassen, stehen Nashe und Pozzi gegenüber Flower und Stone erneut in einer enormen Schuld:

"What's this," Nashe said, "some kind of prank?"

"I'm afraid not," Murks said.

"But all these things were supposed to be included."

"I thought so, too. But I guess we were wrong."

"What do you mean, wrong? We all shook hands on it. You know that as well as I do."

"Maybe so. But if you look at the contract, you'll see there's no mention of food. Lodging, yes. Work clothes, yes. But there's not a word in there about food". (AUSTER, Music 163,164)

Während Nashe versucht, sich der Situation zu fügen und die Arbeit an der Mauer zum vereinbarten Stundensatz verlängern will, um auch die neue Schuld abzuarbeiten, fühlt Pozzi sich von Flower und Stone betrogen. Er bricht den Vertrag und flieht durch ein Loch unter dem Stacheldrahtzaun. Am nächsten Morgen findet Nashe ihn halb totgeschlagen vor ihrer gemeinsamen Unterkunft wieder. Der Text gibt keine endgültige Auskunft darüber, wer für Pozzis Zustand verantwortlich ist bzw. wer ihn nach seiner Mißhandlung zurück zum Wohnwagen transportiert hat. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, daß Murks und sein Schwiegersohn Floyd die Täter sind und im Auftrag von Flower und Stone gehandelt haben.

Auch an diesem Morgen erscheint Murks pünktlich zum Arbeitsbeginn am Wohnwagen, diesmal allerdings zum ersten Mal in Begleitung von Floyd. Als er Pozzi sieht, bringt er den Halbtoten in seinem Wagen weg, verweigert es Nashe allerdings mitzukommen:

"Sorry," Murks said. "I can't let you do that. There's been enough commotion around here for one day, and I don't want things getting out of hand. You don't have to worry, Nashe. Floyd and me can manage on our own." (AUSTER, Music 173)

Nashe, der glaubt, den Totschlägern Pozzis gegenüberzustehen, verliert angesichts der Tatsache, daß er ihnen Pozzi für einen ungewissen 'Krankentransport' überlassen muß, die Nerven und beginnt, auf den bewaffneten Murks einzuschlagen. Der wird allerdings von seinem Schwiegersohn tatkräftig verteidigt:

Without warning, Floyd threw Nashe violently to the ground, and before Nashe could get up to resume the assault, a foot came crashing into his stomach. It knocked the wind out of him, and as he lay there gasping for breath, the two men broke for the jeep and climbed in.

Nashe heard the engine kick over, and by the time he was able to stand up again, they were already driving off, disappearing with Pozzi into the woods. (AUSTER, *Music* 174)

Pozzis Abtransport durch Murks und seinen Schwiegersohn ist der letzte Hinweis auf seinen Verbleib, sein weiteres Schicksal bleibt ungeklärt. Nach dieser Eskalation unternimmt der verzweifelte Nashe seinerseits einen Fluchtversuch. Ebenso wie Pozzi möchte er durch das Loch unter dem Zaun fliehen, als er aber an die Stelle kommt, ist das Loch wieder aufgefüllt:

The hole had been filled in, the shovel was gone, and what with the leaves and twigs scattered around him, it was almost impossible to know that a hole had ever been there. Nashe gripped the fence with all ten fingers and squeezed as hard as he could. He held on like that for close to a minute, and then, opening his hands again, he brought them to his face and began to sob. (AUSTER, *Music* 174)

Nashe harrt ohne einen weiteren Fluchtversuch aus und es gelingt ihm, seine Schulden bis zum Tag seines 34. Geburtstages abzuarbeiten. Zur Feier des Tages darf er nach einem Kneipenbesuch mit Murks und Floyd seinen alten Wagen fahren, der inzwischen in den Besitz des Aufsehers übergegangen ist. Betört von der klassischen Musik aus dem Autoradio genießt er in der Schlußszene des Romans noch einmal die Freiheit des Fahrens, die völlige Harmonie der konstanten Bewegung des immer schneller werdenden Wagens:

At the precise moment the car hit eighty-five, Murks leaned forward and snapped off the radio. The sudden silence came as a jolt to Nashe, and he automatically turned to the old man and told him to mind his own business. When he looked at the road again a moment later, he could already see the headlight looming up at him. It seemed to come out of nowhere, a cyclops star hurtling straight for his eyes, and in the sudden panic that engulfed him, his only thought was that this was the last thought he would ever have. There was no time to stop, no time to prevent what was going to happen, and so instead of slamming his foot on the brakes, he pressed down even harder on the gas. He could hear Murks and his son-in-law howling in the distance, but their voices were muffled, drowned by the roar of blood in his head. And then the

light was upon him, and Nashe shut his eyes, unable to look at it anymore. (AUSTER, *Music* 216,217)

The Music of Chance legt mit dieser offenen Schlußszene die Vermutung von Nashes Tod nahe, bleibt letztlich aber uneindeutig. Die Leserschaft wird aufgrund der ambivalenten Aussagen des Textes über das Schicksal der beiden Protagonisten Nashe und Pozzi in einem Status völliger Unsicherheit aus dem Text entlassen. Durch diese Leerstellen wird allerdings großer Raum für interpretatorische Ansätze geboten, wodurch ein kommunikativer Austausch von Text und RezipientInnen geradezu gefordert wird.

4.2. *The Music of Chance* als Partitur der Homophobie

The Music of Chance ist meiner Ansicht nach nicht nur die nostalgische Synthese formaler und inhaltlicher Spezifika insbesondere realistischer, romantischer und modernistischer Literatur, sondern transportiert in seiner anachronistischen Orientierung auch eine höchst reaktionäre Botschaft, die ich als massive Abwehr der feministischen und postmodernen Dekonstruktion traditioneller Werte betrachte. Auster leistet in seinem konservativen Roman einem extrem heterosexistischen Weltbild Vorschub, das darauf ausgerichtet ist, allen Innovationen im Rahmen eines pluralistischeren Verständnisses von Geschlechterrollen und der damit verminderten Diskriminierung andersgeschlechtlicher Personen entgegenzuwirken. Mit *The Music of Chance* inszeniert er die Schreckensvision einer von homosexuellen Kapitalisten massiv bedrohten patristischen Gesellschaft, in der der männliche, heterosexuelle Held entweder zerstört wird, oder der er sich nur durch die bewußte Wahl des eigenen Todes entziehen kann.

Um meine Wahrnehmung zu stützen, werde ich zunächst auf die Personenkonfigurationen in *The Music of Chance* eingehen. Die Konstellationen Nashe/Pozzi und Flower/Stone stellen zufällige Verbindungen dar, die sich im Glücksspiel miteinander messen. Zurückgreifend auf das vorher zitierte romantische Vertrauen in die erkennende Kraft des freien Individuums, bedeutet im Text jeglicher Zusammenschluß zweier Personen eine Einschränkung und Erkenntnisminderung des einzelnen. Partnerschaften, gleich welcher Art, sind im Roman negativ besetzt. Die Verbindung von Nashe und Pozzi bringt beide in Todesgefahr. Die Allianz von Flower und Stone hat sie zu betrügerischen, faschistischen Kapitalisten gemacht. Keiner der vier Protagonisten lebt in einer heterosexuellen Verbindung. Partnerinnen sind entweder untreu (Nashes und Flowers ehemalige Gattinnen), nur vorübergehende Liebschaften ohne emotionale Tiefe (Nashes Liebschaft in Berkeley), käuflich (Pozzis Abenteuer mit einer Hure) oder tot (Stones Frau). Keiner der männlichen Helden des Romans ist in

irgendeiner Form in familiäre Beziehungen eingebettet. In allen vier Fällen existiert kein stabiles soziales Umfeld.

Die einzigen Partnerschaften im Text zwischen den Männern Flower und Stone sowie Nashe und Pozzi sind Zufallskonstellationen, die ohne bewußte Motivation zustandekommen und aus reinem Pragmatismus weitergeführt werden. Damit bleibt Auster seiner eigenen Tradition treu: "Actions have their consequences even if motives are impenetrable" (Barone 12). Der Text bemüht sich, an keiner Stelle die Vermutung einer intentionalen Verbrüderung zu Paaren zu stützen. Die homoerotische Komponente der Männerbeziehungen droht auf den ersten Blick unter der intensiven Auseinandersetzung des Textes mit dem Phänomen Zufall unterzugehen. Dadurch macht der Roman Homoerotik zu einem unausgesprochenen und unaussprechlichen Skandalon. Zum textuellen Umgang mit Homoerotik zitiert Stephen Bernstein Eve Sedgwick:

[T]he homoerotic itself [...] had throughout the Judaeo-Christian tradition, been famous among those who knew about it at all precisely for having no name - 'unspeakable', 'unmentionable', 'not to be named among Christian men'. (zit. in BERNSTEIN 95)

Auch der jüdisch-amerikanische Autor Paul Auster reiht sich in diese Tradition des beredten Schweigens über Homosexualität ein. Dabei behandelt *The Music of Chance* in meinen Augen dieses Thema, das jedoch strategisch geschickt ummantelt ist. Alle vier Männer haben sich aus unterschiedlichen Gründen gegen ein konventionelles Familienleben entschieden und sich zu einem 'Pseudopaar' im Stile Beckettscher Duos wie *Mercier und Camier* zusammengetan (Rathjen 69). In einem Sekundartext zu Samuel Beckett schreibt Paul Auster:

Mercier and Camier are two men of indeterminate middle age who decide to leave everything behind them and set off on a journey. Like Flaubert's Bouvard and Pécuchet, like Laurel and Hardy, like the other 'pseudo couples' in Beckett's work, they are not so much separate characters as two elements of a tandem reality, and neither one could exist without the other. (AUSTER, Art 75)

Es mag wohl laut dieser Selbstauskunft Austers Intention gewesen sein, sich auf das Partnermotiv seines modernistischen Vorbilds Samuel Beckett zu beziehen, dennoch ist die Abhängigkeit der Partner voneinander in meinen Augen nicht das wesentliche Kennzeichen der Austerschen 'pseudo couples'. Im Gegenteil brauchen sich die Partner nicht zum Überleben, sondern leiden unter der geistig bzw. körperlich tödlichen Gemeinschaft. Nashe und Pozzi sterben, Flower und Stone sind zwar ökonomisch erfolgreich, geistig aber in einem krankhaften Solipsismus gefangen. Die langjährige Partnerschaft von Flower und Stone stellt sich für Nashe und Pozzi als abschreckendes Beispiel dar, dem es unter allen Umständen zu entrinnen gilt. Die Atmosphäre, in der Flower und Stone leben, erscheint krank und abgestorben. Ihr Lebensraum ist eine einzige Metapher für Degenerierung und Mangel an Lebendigem. Flowers Sammlung historischer Gegenstände versinnbildlicht diese Welt und die erstickende Wirkung seiner psychischen Befindlichkeit auf alles Lebendige:

It was all so random, so misconstrued, so utterly beside the point. Flower's museum was a graveyard of shadows, a demented shrine to the spirit of nothingness. If those objects continued to call out to him, Nashe decided, it was because they were impenetrable, because they refused to divulge anything about themselves. It had nothing to do with history, nothing to do with the men who had once owned them. The fascination was simply for the objects as material things, and the way they had been wrenched out of any possible context, condemned by Flower to go on existing for no reason at all: defunct, devoid of purpose, alone in themselves now for the rest of time. It was the isolation that haunted Nashe, the image of irreducible separateness that burned down into his memory, and no matter how hard he struggled, he never managed to break free of it. (AUSTER, *Music* 84)

Das Zusammenleben der beiden Millionäre, obwohl wirtschaftlich so erfolgreich, enthält keinerlei schöpferisches Potential. Die Kreativität des Künstlers Stone, wie ihn Flower betitelt, läuft sich in der unendlichen Redundanz der immer wieder verkleinerten und damit wertgeminderten Abbildung seines eigenen Lebens tot. Sein Kunstwerk, 'The

City of the World', ist der mißglückte Schöpfungsakt eines in gleichgeschlechtlicher Partnerschaft lebenden Mannes, die endlose Vergeudung kreativen, sprich lebenspendenden Materials. Die Erschaffung des Neuen und Lebendigen, die Fortschreibung seiner selbst wie in der Zeugung eines Kindes ist ihm darin nicht möglich. Stattdessen redupliziert er immer kleinere Figürchen, die ihn und Flower in den verschiedensten Lebenssituationen als Kinder, Erwachsene und Tote gleichzeitig darstellen:

"I'm thinking about doing a separate model of this room. I'd have to be in it, of course, which means that I would also have to build another City of the World. A smaller one, a second city fit inside the room within the room."

"You mean a model of the model?" Nashe said. "Yes, a model of the model. But I have to finish everything else first. It would be the last element, a thing to add at the very end." (AUSTER, *Music* 81)

Um die immer kleiner und feiner ziselierten Modelle herstellen zu können, arbeitet der ehemalige Optiker Stone mit verschiedenen Lupen. Die technische Vergrößerung ist ein symbolischer Akt der künstlichen Aufwertung seines beinahe zur Nichtexistenz geschrumpften Lebensmodells. Die Tragikomik der Handlung liegt einerseits in der leidenschaftlichen, ambitionierten Ernsthaftigkeit Stones, und andererseits dem lächerlich solipsistischen, künstlerisch unbedeutenden Resultat. Nashe und Pozzi sind von Stones Modell ebenso schockiert wie von der Tatsache, daß er dieses Projekt bis zu seinem Tod fortzuführen plant. Stones bewußte Entscheidung, seine Zeit, seine Kreativität und seine Männlichkeit für ein derart egomanisch-kitschiges Unternehmen zu vergeuden, erschreckt die beiden enorm:

"You mean," Pozzi said, his voice rising with incredulity, "you mean you're planning to work on this thing for the rest of your life?"

"Oh yes," Stone said, almost shocked that anyone could have thought otherwise. "Of course I am." (AUSTER, *Music* 81)

Als Nashe bei einer späteren Gelegenheit das Modell noch einmal ausführlicher studiert, wird ihm bewußt, wieviel Bitterkeit und menschenverachtendes Potential sich in dem lieblichen Puppenhausidyll verbirgt:

[A]fter a while Nashe found himself concentrating almost exclusively on the prison. [...] but then, with a kind of horror, he saw a blindfolded prisoner standing against the wall just behind them, about to be executed by a firing squad. What did this mean? What crime had this man committed, and why was he being punished in this terrible way? For all the warmth and sentimentality depicted in the model, the overriding mood was one of terror, of dark dreams sauntering down the avenues in broad daylight. A threat of punishment seemed to hang in the air. (AUSTER, *Music* 96)

In dieser Szene wird die seit Nashes und Pozzis Betreten des Schlosses angedeutete Gefahr, die von Flower und Stone ausgeht, zum ersten Mal ausgesprochen. Tatsächlich wird sich Nashes und Pozzis Status nach dem verlorenen Spiel von dem des Gastes in den eines Gefangenen verwandeln. Die bedrückendsten Szenen des Modells erweisen sich dann als prophetische Voraussagen für den brutalen Umgang der Millionäre mit ihren Schuldnern, die nach den Worten Tim Woods' "caged and terrorized, threatened and exploited" sind (150).

Eine weitere zerstörerische Gefahr für Nashe und Pozzi birgt die deutlich homosexuell inszenierte Partnerschaft von Flower und Stone. Die anziehende Gegensätzlichkeit einer Mann-Frau Konstellation wird in Flowers und Stones Fall vom sexuellen Unterschied auf marginale Äußerlichkeiten wie ihre gegenseitig ergänzende Figur (dick/dünn), ihre Nachnamen (Blume/Stein) und Gemütsart (gesprächig/still) verschoben. Flower und Stone werden in jeder Hinsicht als ein sich perfekt ergänzendes Paar beschrieben. Der dicke Flower ist "the dominant one of the pair" (70), der hagere, zurückhaltende Stone ist der sympathischere, aufmerksamere Part des Duos.

Als Flower von seiner Frau verlassen wird und Stones Gattin verstirbt, "a host of disappointments threatened to break [their] hearts" (71). Wohlgemerkt ist es nicht Trauer oder Einsamkeit, sondern Enttäuschung (von den Frauen?), die die Art ihrer jahrelangen Stammtischfreundschaft und Spielgemeinschaft plötzlich verändert. Nach ihrem Lotteriegewinn ziehen die beiden zusammen in das Schloß und beginnen einen gemeinsamen Lebensabschnitt. Wieder wird Geld als Vorwand herangezogen, um diese Entscheidung zu rechtfertigen. Ein sexuelles Interesse der beiden Männer aneinander ist jedoch gerade wegen dieser eiligen Rechtfertigung latent zu vermuten:

Money changes things, and the more money you have, the greater those changes are going to be. Besides, we already knew what we were going to do with our winnings. (AUSTER, *Music* 74)

Ein exzentrisches Leben zu führen, ist eine Freiheit, die durch Geld möglich werden kann. Ein Schloß als Wohnsitz, der Kauf teurer Antiquitäten oder der Ruinen eines alten irischen Schlosses einerseits, aber auch gesellschaftliche Abweichungen wie eine gleichgeschlechtliche Lebensgemeinschaft fernab der ehemaligen Wohnstätte und engen konventionellen Moralvorstellungen andererseits können leichter realisiert werden, sobald ausreichend finanzielle Mittel zum Ausbrechen aus der gewohnten Umgebung vorhanden sind. Diese sexuelle Freiheit wird von Flower und Stone zwar nicht ausgesprochen, schwingt aber meines Erachtens mit.

Die homosexuelle Konnotation des Verhältnisses der beiden Männer, die in unglaublicher Symbiose unter dem Vorwand wirtschaftlicher Interessen zusammenleben, wird zunächst verbal durch eine Bemerkung Pozzis entkräftet "I don't think they're a pair of fruits or anything" (Auster, *Music* 31), an anderen Textstellen nonverbal jedoch wieder bestärkt.

Ich denke zum einen, daß durch dieses Dementi Pozzis zu einem frühen Zeitpunkt im Text das Thema Homosexualität gerade erst aufgebracht wird. Zum zweiten ist Pozzis Annahme der rein zweckgerichteten Gemeinschaft von Flower und Stone unbedingte Voraussetzung dafür, daß er und Nashe sich auf Flower und Stone einlassen. An anderer Stelle macht Pozzi nämlich unmißverständlich klar, daß Homosexualität in Spielerkreisen tabuisiert und abgelehnt wird. Da eine Partie gegen Homosexuelle für den Profi Pozzi unter keinen Umständen in Frage kommt, muß er Flower und Stone, aber auch sich selbst von diesem Verdacht freisprechen. Homosexuelle werden aus der männlichen (Spieler-)Gemeinschaft ausgeschlossen, weil sich ein homosozialer Kontakt des male bonding erst über die Beschwörung und Demonstration einer rein heterosexuellen Ausrichtung legitimieren kann. Dieser Legitimationsakt mündet bei Pozzi in explizite Homophobie:

Pozzi started bitching the moment they entered the store. The men's department was filled with faggot clothes, he said, and he'd rather walk around in his bath towels than be caught in any of this preppie vomit. It might be all right if your name was Dudley L. Dipshit the Third and you lived on Park Avenue, but he was Jack Pozzi from Irvington, New Jersey, and he was damned if he was going to wear any of those pink alligator shirts. Back where he came from, they'd kick your ass if you showed up in a thing like that. They'd tear you apart, and they'd flush the pieces down the toilet. As he rattled on with his abuse, Pozzi kept looking at the women who walked by, and if any of them happened to be young and attractive, he would stop talking and make a stab eye contact, or twist his head around on his neck to watch the sway of their buttocks as they disappeared down the aisle. (AUSTER, *Music* 50)

Nashe kann Pozzi schließlich überreden, sich für den Abend bei Flower und Stone neu einzukleiden. Dies geschieht erstens kraft der neugewonnenen Autorität Nashes gegenüber Pozzi, deren Verhältnis penetrant als Mentor/Schüler bzw. Vater/Sohn Verhältnis inszeniert wird, um auch hier jegliche homoerotische Komponente zu leugnen, zum zweiten gelingt Nashe der Überzeugungsakt, weil er Pozzi einreden kann, die Kleider als Maskerade zu tragen:

When we were in the car, you told me that you have to be an actor in your line of work. Well, an actor needs a costume. You might not like these clothes but rich people wear them. (AUSTER, *Music* 51)

Trägt Pozzi die 'schwulen' Kleider als Kostüm, bleibt seine Heterosexualität nicht nur unangezweifelt, sondern wird durch die Maskerade als Mittel der Distanzierung und Akt der Preisgabe an die Lächerlichkeit sogar noch gestärkt. Einerseits fordert ein Zugeständnis an die von den Millionären als "rich people" geforderte Attitüde Pozzis Kostümierung, andererseits impliziert es die Tatsache, daß Flower und Stone selbst für gewöhnlich derartige "faggot clothes" tragen. Es ist also davon auszugehen, daß es sich bei dem Kleiderkodex von Flower und Stone nicht um eine Kostümierung handelt. Die Kleidungsepisode kann vor diesem Hintergrund als weiteres Indiz für die homoerotische Beziehung der Millionäre gewichtet werden.

Auch in Nashes und Pozzis Partnerschaft wird das Thema Homosexualität thematisiert, allerdings nur, um demgegenüber die eindeutig heterosexuelle Orientierung der beiden zu konstatieren. Nashe wird eher als väterlicher Freund denn als Liebhaber Pozzis, den er oft "kid" nennt, inszeniert. Als Nashe den verletzten Pozzi aus einem ihm selbst unerklärlichen Beweggrund in seinem Wagen mitnimmt, formieren sich erste Ahnungen über ein möglicherweise sexuelles Interesse Nashes an dem wesentlich jüngeren Pozzi. Die äußere Erscheinung Pozzis ruft beim Lesen sofort Gedanken an eine mögliche Tätigkeit als Stricher hervor:

[...] powder blue leisure suit, Hawaiian shirt open at the collar, white loafers and thin white socks. It was garish, synthetic stuff, and even when such outfits had been in fashion (ten years ago? twenty years ago?), no one had worn them but middle-aged men. The idea was to look young and sporty, but on a kid the effect was fairly ludicrous - as if he were trying to impersonate an older man who dressed to look younger than he was. Given the cheapness of the clothes, it seemed right that the kid was also be wearing a ring, but as far as Nashe could tell, the sapphire looked genuine, which didn't seem right at all. (AUSTER, *Music* 22)

Assoziationen dieser Art werden jedoch schnellstmöglich durch den ungeheuren Machismo, den Pozzi zur Schau stellt, widerlegt. Die derbe Art, in der er über Frauen und Sex spricht, und seine homophoben Äußerungen in jeder nur vage homoerotischen Situation zwischen ihm und Nashe, der ihn mit auf sein Hotelzimmer nimmt und aushält, erhärten den Verdacht eher als sie ihn entschärfen. Die Art der Partnerschaft von Nashe und Pozzi soll zwar unmißverständlich vom Vorwurf homosexueller Ideen rein geschrieben und als Vater-Sohn-Verhältnis umgedeutet werden, aber allein die Tatsache, daß dieser verbale Aufwand überhaupt nötig ist, bestätigt das in der Partnerschaft enthaltene gleichgeschlechtliche Interesse. Nur dadurch kann die Konfrontation von Nashe und Pozzi mit ihrem Double Flower und Stone in deren Wirkkreis die Dimension einer tödlichen Gefahr bergen.

Mit dem Eintreten in das Schloß, dem homosexuell konnotierten Raum im Text, setzen sich die beiden heterosexuellen (?) Männer Nashe und Pozzi einem höchst gefährlichen Spiel aus. Durch die Konfrontation mit ihrem "schwulen" Double könnte die krampfhaft aufrechterhaltene Beschwörung ihrer heterosexuellen Orientierung gefährdet werden. Nur weil auch ihre P(a)artnerschaft trotz oder gerade wegen der expliziten Leugnung homosexuelles Potential beinhaltet, ist die Sichtbarmachung der tödlichen Konsequenzen dieses Potentials durch Flower und Stone für sie gefährdend. In dem Moment, in dem sie sich auf die gemeinsame Pokerpartie, der Metapher des Homosozialen als Kompensation des Homosexuellen, einlassen und verlieren, durchleben sie selbst den ersehnten, aber gefürchteten Akt schwuler Lust. Die Strafe in Form der Errichtung einer Mauer symbolisiert ihre dadurch selbstverschuldete 'Versteinerung', die Transformation des lebendigen, schöpferischen heterosexuellen Mannes zum versteinerten, zeugungsunfähigen Homosexuellen.

Die Verknüpfung von Lust und tödlicher Gefahr in gleichgeschlechtlichen Beziehungen wird in *The Music of*

Chance besonders prominent in Szene gesetzt. Dadurch läßt sich die düstere Atmosphäre des Schlosses erklären und in ihrer gesamten problematischen Inszenierung erfassen. Die Gefangenschaft Nashes und Pozzis innerhalb des Zaunes um das Schloß ist eine metaphorische Vergrößerung des geschlossenen Raumes. Und der ist nach Mark Madoff "at least as old as the Gothic tale" und "among the strongest devices of the Gothic sublime" (zit. in Bernstein 95). Bereits mit Eintreten der beiden Protagonisten Nashe und Pozzi in das Schloß der beiden Millionäre verbreitet der Roman *The Music of Chance* eine düstere Atmosphäre. Das Schloß wird in bester gothic Tradition als ein gefährlicher, fast magischer Ort inszeniert. Durch seine intensive Konnotation als schicksalhafter Schauplatz schauriger Ereignisse wird der Leserschaft die Erwartung düsterer, alptraumhafter Phänomene geradezu aufgedrängt.

Das Schloß ist im Sinne Brian McHales "the haunted house" (77), es ist "a world thouroughly pervaded by miracles - so thouroughly, indeed, that the miraculous comes to appear routine" (77). Es ist die räumlich-gegenständliche Verortung des Anderen, des Abnormen, das zunächst in seiner Gefährlichkeit unterschätzt, dafür später umso heftiger abgelehnt wird. Anders als postmoderne Helden, die gerade das Unheimliche mit einer irritierenden Gleichgültigkeit hinnehmen, lehnen Nashe und Pozzi sich in wütendem Widerstand dagegen auf, als ihnen die ganze zerstörerische Gefahr durch die Schloßbewohner bewußt wird. Laut Bernstein findet auch in *The Locked Room*, einem weiteren Roman Paul Austers, der das homosexuelle Verhältnis des Erzählers mit seinem Jugendfreund Fanshawe thematisiert, diese Verknüpfung von unheilvoller Düsternis und Homosexualität als Bedrohung statt.

Einmal besiegt von Flower und Stone, den Repräsentanten der schwulen' Gefahr, gibt es für Pozzi keine Chance mehr zu überleben. Seine Renitenz gegenüber Flower und Stone nach dem Spiel und nach dem folgenden Vertragsbruch ist weniger gegen seine Situation als vertraglich gebundener Schuldner

gerichtet, als gegen den Tatbestand seiner 'Gefangenschaft in schwuler Lust', den Verlust seiner Männlichkeit, für den er bezeichnenderweise ausgerechnet Nashe verantwortlich macht:

"But you were a part of it. Hour after hour, you sat there right behind me, breathing down my neck. At first it was a little distracting to have you so close, but then I got used to it, and after a while I knew you were there for a reason. You were breathing life into me, pal, and every time I felt your breath, good luck came pouring into my bones. It was all so perfect. We had everything balanced, all the wheels were turning, and it was beautiful, man, really beautiful. And then you had to get up and leave."
(AUSTER, Music 138)

Nashe hatte unter einem Vorwand die Runde, deren Spiel er bis dahin stumm beobachtet hatte, verlassen und aus Stones 'The City of the World' die Replik, die Flower und Stone nach ihrem Gewinn mit dem Lotterielos in den Händen darstellt, entwendet. Mit dem Modell in der Hosentasche kehrt er an den Spieltisch zurück. Inzwischen hat sich das anfängliche Glück für Pozzi gewendet und kurz nach Nashes Rückkehr hat Pozzi bereits den gesamten Einsatz verspielt. Nashe überläßt ihm noch sein gesamtes restliches Geld inklusive seines Wagens, ohne daß sich das Blatt noch einmal wendet. Nashe und Pozzi verlieren ihren gesamten Besitz und ihre Freiheit.

Im Nachhinein macht Pozzi Nashe schwere Vorwürfe, weil er ihn mitten in einer Glückssträhne alleingelassen hat. Nashes Diebstahl nimmt für Pozzi symbolischen Gehalt an. Nicht nur, daß er sich von seinem Freund allein gelassen und betrogen fühlt, der abergläubische Pozzi wertet Nashes Tat als Wendepunkt des Geschehens, als Ursache seiner Niederlage. Die harmonische Zweisamkeit von Nashe und Pozzi, wie sie erst während des Spiels in dieser Intimität möglich wird, wird von Nashe zerstört, als dieser das Modell von Flower und Stone in die Hose gleiten läßt, und Pozzi deshalb die Kontrolle über das Spiel verliert. Pozzi ist regelrecht entsetzt über Nashes Tat:

I can't believe what a mistake that was. No class, Jim, an amateurish stunt. It's like violating a fundamental law. It's like committing a sin to do a thing like that, it's like violating a fundamental law. (AUSTER, *Music* 138)

Dieser symbolische Sexualakt verletzt das fundamentalste Gesetz ihrer Partnerschaft: die Unterdrückung jeglicher Homoerotik. Mit dem metaphorischen Gesetzesbruch, der von Pozzi in den moralischen Bereich von Sünde verschoben wird, kollabiert die Strategie der beiden. Selbst die quasi exorzistische Verbrennung des Modells von Flower und Stone zu einem späteren Zeitpunkt kann den Kollaps nicht rückgängig machen. Als Nashe die Replik stiehlt, handelt er ohne bewußten Grund. Um mit den Worten Freuds zu sprechen, ist es sein Es, das gegen das Ich operiert und dem unbewußten Wunsch nach einem homosexuellen Geschlechtsakt, den Flower und Stone verkörpern, nachgibt.

Pozzi wehrt sich vergeblich gegen Flowers und Stones verachtenswerte Macht über ihn. Er beschimpft sie und wütet verbal und tätlich gegen sie und ihren Besitz:

"Hey, Flower!" he boomed. "That's right, fat man, I'm talking to you! You're a creep, mister, you know that? You and your little friend, you're both creeps, and you're going to pay for what you did to me!" (AUSTER, *Music* 134)

Nach seinem anschließenden, mißglückten Fluchtversuch wird Pozzi von den Unterhändlern Flowers und Stones halbtot geschlagen und schließlich einfach liegen gelassen. Damit wird vordergründig der versuchte Vertragsbruch bestraft, impliziert ist aber die Unmöglichkeit, der tödlichen 'schwulen' Krankheit, der Sühne für die verübte Todsünde zu entrinnen, ist man erst "infiziert". In diesem Fall hat Nashe nicht Recht, wenn er behauptet, "[t]here's a remedy for everything, kid. A good Catholic boy like you should know that. With the proper medicine, any illness can be cured" (Auster, *Music* 140).

Gemäß meiner Interpretation von *The Music of Chance* liegt dem Roman ein homophobes Weltbild zugrunde. Auf gefährlich subtile Weise werden dort Ängste und unzutreffende Klischees in bezug auf schwule Lebensformen virulent. Auster leistet damit einer gesellschaftspolitischen Tendenz Vorschub, sexuelle Dissidenten, die traditionelle Werte des monolithisch christlichen, heterosexuellen, männlichen Amerikas gefährden, zu dämonisieren.

4.3. *The Music of Chance* als kafkaeske Parabel

Ich sehe Paul Austers *The Music of Chance* als typisch neorealistischen Roman. Ein wichtiges Charakteristikum der literarischen Antwort auf die Postmoderne ist, wie bereits erwähnt, die Integration und Vermischung typischer Erzählmodi vorangegangener Epochen. Neben dem literarischen Realismus, der Romantik u.a. bezieht sich Paul Auster in *The Music of Chance* auch auf die europäische Moderne. Insbesondere Franz Kafka, Samuel Beckett und Stephane Mallarmé, deren Werke er als Intertexte verarbeitet und komprimiert mit seinen eigenen Wahrnehmungen zu einer neorealistischen Synthese umdeutet, haben entscheidenden Einfluß auf Austers Gesamtwerk. Stellvertretend für andere wichtige Beiträge zu Austers typisch neorealistischem Stilgemisch möchte ich in diesem Kapitel auf die augenfälligsten Stil-, Werk- und Epochenzitate in *The Music of Chance* eingehen.

Bei der Lektüre von *The Music of Chance* kommen nicht nur Analogien zum romantischen Schauerroman, sondern auch Parallelen zu Franz Kafkas modernem Roman *Das Schloß* zu Bewußtsein. Ebenso wie Kafkas Schloß wird auch in Austers *The Music of Chance* das Schloß mit allegorischer Bedeutung aufgeladen:

Kafka's texts seem to promise allegorical meaning, soliciting an allegorical interpretation from the reader, yet withholding any indication of specific allegorical content. Everything is potentially allegorical, but nothing is actually an allegory; the hope seems to lack a specific literal level or frame of reference. Each vision of the Castle, for instance, seems to change it with potential abstract meaning, eliciting in the reader a drive to specify that meaning - God? the Old Laws? Authority? History? Culture? and so on - and eliciting the same drive in K., whose own interpretations offer a very poor model to the reader, sliding as they do from possibility to possibility without ever settling on a determinate meaning. (McHALE 141,142)

Im vorangegangenen Kapitel habe ich bereits meine Interpretation des Austerschen Schlosses und der Ereignisse darin erläutert. Ich denke, daß Auster im Unterschied zu Kafka der

Leserschaft die interpretatorische Übersetzung seiner Allegorie leichter macht. Ein Grund dafür ist sicher, daß Kafka seinem Protagonisten K. den Zugang zum Schloß verwehrt, und das Schloß dadurch nie aus dem Status einer Phantasmagorie in einen konkreten Seinszustand überführt wird. Selbst die konkrete optische Wahrnehmung des Schlosses wird verweigert, ganz zu schweigen von einer abstrakten Interpretationsanleitung. Hingegen nimmt bei Auster die Handlung ihren Ausgangspunkt im Betreten des detailliert beschriebenen Schloßbereiches durch Pozzi und Nashe, denen es dafür in umgekehrter Weise nicht mehr gelingt, aus dem Bannkreis des Schlosses zu entkommen. Damit inszeniert Auster mit *The Music of Chance* eine Fortsetzung und/oder Umdeutung der von ihm mehrfach rezensierten und geschätzten Vorlage *Das Schloß*.

In *The Music of Chance* zitiert Auster auch einen anderen Text des Prager Schriftstellers. Vergleicht man die textimmanente Kritik an bürokratischen Handlungen und rechtsstaatlichen Regularien, die den reibungslosen Ablauf einer völlig entmenschlichten Ordnungsmaschinerie garantieren, werden Erinnerungen an Franz Kafkas Roman *Der Prozeß* wach. Auch in *The Music of Chance* geht der Schrecken nach kafkaeskem Vorbild vom Bürokratismus Flowers und Stones aus, die es durch den Vertragsschluß mit Nashe und Pozzi schaffen, das Instrumentarium einer Rechtsstaatlichkeit, das den Menschen Gerechtigkeit und Freiheit garantieren soll, zu ihren eigenen betrügerischen, menschenfeindlichen, faschistoid-diktatorischen Zwecken so geschickt zu mißbrauchen, daß sie selbst rechtlich nicht zu belangen sind.

Nashe und Stone, zweifellos die Sympathieträger des Romans, versuchen, ihr Leben in größtmöglicher Freiheit zu leben und sich bewußt den unvorhersehbaren Launen des Zufalls als metaphysischer Instanz auszusetzen. Dementgegen intendieren Flower und Stone, zwanghaft künstliche Ordnungsmodelle zu etablieren, die absolute Kontrolle über die ungerichtete Kraft des Zufalls ermöglichen sollen. Je

restriktiver diese Ordnungsmodelle sind, je verzweifelter die Stabilisierungsversuche werden, desto mehr schränken sie die menschliche Freiheit ein. In der direkten Konfrontation unterliegen Nashe und Pozzi den beiden Millionären zwar, aber trotzdem oder gerade deshalb ist der Roman ein lautstarkes Plädoyer für die Hinwendung an metaphysische Ordnungsmodelle anstelle leicht zu mißbrauchender menschlicher Konstrukte.

In *The Music of Chance* wie auch in *Der Prozeß* wird der Mensch zum Opfer der von rücksichtslosen Kapitalisten mißbrauchten Rechtsstaatlichkeit. Die mächtigen Rädelsführer verschwinden in den Hintergrund einer Rechtsmaschinerie, die, einmal in Gang gesetzt, vom Schuldspruch bis zur Hinrichtung unabänderlich ihren Verlauf nimmt. Das Procedere der Zerstörung ist in Kafkas wie in Austers Roman äußerlich in die Staffage einer vertrauenswürdigen, richterlichen Instanz bzw. vertraglichen Absicherung eingebettet, die so bewährt ist, daß den Protagonisten lange nicht klar ist, daß "scheinbar so eindeutige und trennbare Breiche wie das Bedrohliche und das Geordnete so aufeinander bezogen werden, daß sie sich umkehren" (Ries 47,48).

In beiden Romanen sind es das minimale Vergehen, die vergebliche Auflehnung gegen eine perfekte, aber zerstörerische Rechtsinstanz und schließlich die maßlose Strafe, die den Protagonisten zusetzen. Während bei Kafka "das Ich als zentrales seelisches Steuerungsorgan an der Unlösbarkeit seiner Aufgabe zerbricht" (Ries 14), haben die Protagonisten, deren Tod nicht gewiß ist, in Austers Roman zumindest die Chance, durch den Glauben an eine metaphysische Sinninstanz die Absurdität ihres persönlichen Unglücks zu überwinden.

4.4. *The Music of Chance* als neorealistischer Roman

Im Jahr 1990 veröffentlicht Paul Auster nach *City of Glass*, *Ghosts*, *The Locked Room* (*The New York Trilogy*), *Moon Palace* und *In The Country of Last Things* seinen sechsten Roman unter dem Titel *The Music of Chance*. Der relativ junge Text *The Music of Chance* ist meiner Meinung nach ein passendes Beispiel, um formale wie inhaltliche Schwerpunkte des New Yorker Autors herauszuarbeiten, die eine Einschätzung seines Werkes seit *The New York Trilogy* als eine in ihrer Entwicklung immer neorealistischer werdende literar-geschichtliche Nachfolge der Postmoderne rechtfertigen können.

Mit *The Music of Chance* hat Auster den angekündigten Bruch mit der postmodernen Tradition endgültig vollzogen. Dafür tauchen in diesem Roman für andere Epochen typische Erzählstrategien und Stilmittel auf. Auch dieses Potpourri aus romantischen, modernistischen und realistischen Spezifika ist ein neorealistisches Charakteristikum. Gerade durch seine Mischform knüpft *The Music of Chance* meiner Meinung nach eine wichtige Parallele zum amerikanischen Realismus, der sich nach Fluck in *Inszenierte Wirklichkeit* insbesondere durch seine "bemerkenswerte Vielfalt, Komplexität und Widersprüchlichkeit" (53), nicht aber durch die dogmatische Umsetzung realistischer Programmatik auszeichnet.

Nach Flucks These in *Inszenierte Wirklichkeit* wurde, was den amerikanischen Realismus zwischen 1865 und 1900 betrifft, bedauerlicherweise lange eine zu enge normative Eingrenzung des 'eigentlich' realistischen Kriterienkatalogs vorgenommen. Das führte dazu, daß neben einem 'eigentlichen' Realismus ein zweites, zahlenmäßig weitaus gewichtigeres Phänomen des 'inkonsequenten' Realismus" (53) etabliert wurde. Standarddefinitionen wie representativeness, objectivity und truthfulness haben sich bereits für realistische Texte im 19. Jahrhundert als zu eindimensional erwiesen. Ich denke, daß aufgrund dieser Erfahrungen *The Music of Chance* gerade wegen

des variationsreichen Nebeneinanders u.a. von gothic Elementen, romantischem questing, modernistischer Autorinszenierung, Anklängen an die road literature der Beat Generation, postmodernistischer Intertextualität und realistischem Vertrauen in die Existenz einer Ordnungsmacht als neorealistisch definiert werden kann.

Auster bevorzugt in *The Music of Chance* die unkomplizierte Syntax eines 'realistischen' Schreibstils. überwiegend kurze, prägnante Hauptsätze, die häufigen wörtlichen Reden und der substantivische Stil machen den Text zu einer formal leicht verständlichen, auf den ersten Blick stilistisch banalen Lektüre. Ebenso simplizistisch ist die Wortwahl, die ohne elitäre sprachliche Schnörkel auskommt. Dennoch ist der Text zu keinem Zeitpunkt unsubstanziell. Der konzise Stil von *The Music of Chance* und die formale Einfachheit des mit 217 Seiten verhältnismäßig kurzen Romans stehen in krassem Widerspruch zu der inhaltlichen Komplexität des Textes.

The Music of Chance ist ein durchgängig linear erzählter Roman, worin der kohärente Erzählstrang von einem exakt feststellbaren Anfangspunkt und einem ebenso klar terminierten Ende in einen äußeren formalen Bezugsrahmen gesetzt wird. Auster verzichtet in diesem Text auf jede Art postmoderner Verfremdungseffekte, spielerischer Selbstreflexionen und parodistischer Genrerevisionierungen. Auch in der Konstruktion eines fiktionalen Raumes und dessen Besetzung durch Charaktere, deren Handlungen aus der Perspektive Nashes von einem personalen Erzähler berichtet werden, funktioniert *The Music of Chance* gemäß Brian McHales Beschreibung konventioneller gegenüber postmoderner Texte:

The space of a fictional world is a construct, just as the characters and objects that occupy it are, or the actions that unfold within it. Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. (McHALE 45)

Der Autor ist bemüht, durch eine 'realistische' Schreibtechnik in *The Music of Chance* die Relationen und intensiven Interdependenzen der Charaktere zueinander deutlich zu machen. Dadurch entsteht ein fest gefügter, durch die wechselseitigen Abhängigkeiten der personae stark vernetzter fiktionaler Raum, in dem sich eine "historische, soziale, psychische Kausalität als Wirklichkeit" (Fluck, *Inszenierte Wirklichkeit* 64) formieren kann:

The issue of what constitutes 'reality' has always been a factor in Auster's fiction. Frequently, the boundaries between fact and fiction are tested, as in *The New York Trilogy* and *Moon Palace*, where the distinction between narrator and fictional character is blurred. 'Reality' does not cease to be an issue in *The Music of Chance* either, despite the novel's apparently straightforward realist disposition. (WOODS 157)

Auch in *The Music of Chance* widmet sich der Autor wieder dem problematischen Begriff der Wirklichkeit. Die Erlebnisse Nashes und Pozzis im Schloß werden zwar von Anfang an als (alp-)traumartig dargestellt, erweisen sich aber durch den höchst wahrscheinlichen Tod der beiden Protagonisten als körperlich erfahrbare Wirklichkeit. Schmerz durch Gewaltwirkung und Tod als physisches Phänomen transformieren die scheinbar irrealen Vorgänge in eine körperlich wahrnehmbare Realität. In der für Auster typisch paradoxen Weise gelingt es ihm in *The Music of Chance*, gerade das scheinbar Irreale des menschlichen Lebens als seine eigentliche Wirklichkeit zu zeigen. Daß Auster überhaupt wieder von der Existenz und Erfäßbarkeit einer Realität ausgeht, unterscheidet ihn am deutlichsten von postmodernen AutorInnen. In Anknüpfung an den Realismus des 19. Jahrhunderts geht er davon aus, Realität mit erzählerischen Mitteln darstellen zu können, denn

[...] at the center of Auster's writing is a preoccupation with the possibilities of telling, of making a de facto reality which can meld with the reality we otherwise know. (BARONE 11)

Wie Winfried Fluck in *Inszenierte Wirklichkeit* bereits für den Realismus vor 1900 konstatiert, stehen auch in Austers hybridem, neorealistischem Roman *The Music of Chance* die "Aspekte literarischer Innovation [...] im Dienst eines umfassenderen kulturellen Ziels" (55). Im Zentrum steht dabei "what Auster calls the sociological moment" (Barone 11). Um eine für kulturelle Innovationen der Wirklichkeit relevante "de facto reality" (Barone 11) zu erzeugen, muß die fiktionale Wirklichkeit nicht nur repräsentativ, sondern gemäß Winfried Fluck vor allem experimentellen Charakters sein:

In der Freiheit, mit der der literarische Text Welt im Modus der Fiktion zu reinszenieren vermag, liegt zugleich sein Potential als Form kultureller Exploration, in der Möglichkeiten kognitiver wie emotionaler Restrukturierung erprobt werden können. (FLUCK, *Inszenierte Wirklichkeit* 334)

Was Auster im fiktionalen Experimentierfeld seines Romans auslotet, ist die Restabilisierung einer durch die Wahrnehmungen postmoderner Chaosliteratur immens verunsicherten Gesellschaft. Ich denke, daß das kulturelle Ziel von Austers Literatur unter Inkaufnahme gesellschaftspolitischer Anachronismen neben der Reinszenierung eines hierarchischen Wertesystems und einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur auch in der Rückgabe eines sinnstiftenden Ordnungssystems liegt. Wirklich neuartig ist dabei sein Umgang mit dem metaphysischen Phänomen Zufall:

The Music of Chance may be about chance, may have chance as its content, but the novel does not have chance as its form or use chance as a generative method. Auster is not William Burroughs or John Cage. (BARONE 24)

Paul Auster befaßt sich thematisch mit der Macht des Zufalls, ohne aber seine Stellung als Autor den unvorhersehbaren Spielzügen des Zufalls als schöpferischer Methode zu überlassen. Eine möglicherweise als Kontrollverlust empfundene Autorschaft im Stile postmoderner AutorInnen verweigert Auster durch eine als kontrollierende

Instanz über den Text inszenierte Autorperson, die dem aus der Perspektive Nashes berichtenden Erzähler hierarchisch übergeordnet ist. Zur Fiktionalisierung sperriger Zufallsereignisse als transzendente Ordnung wird es nötig, diese im Rahmen einer formalen Hermeneutik zu bannen, obwohl sie von sich aus jenseits epistemologischer Sinnstiftungsverfahren liegen.

Hinweise auf die Existenz einer hinter dem personalen Erzähler wirkenden Autorinstanz dienen einerseits als stabilisierende Rahmenkonstruktion, die epistemologische Schlußfolgerungen über den Zufall als Ordnungskonstrukt zusätzlich stützen. Andererseits hält sich die Autorinstanz hinter dem personalen Erzähler soweit verborgen, daß die kommunikative Interaktion zwischen Erzähler und Leserschaft, die der Neorealismus vom literarischen Realismus übernimmt, nicht gestört wird. Die Leserschaft wird im Sinne der Fluckschen Prämisse in *Inszenierte Wirklichkeit* nicht von der erdrückenden Präsenz und Bevormundung z.B. eines auktorialen Erzählers davon abgehalten, "dem Wahrnehmungs- und Interpretationsmodus zu folgen, den der Roman selbst vorgibt" (33).

Der Wahrnehmungsmodus des Romans liegt, so denke ich, bereits in dem im Titel des Romans angelegten Oxymoron von Musik und Zufall:

[T]here is a harmony of discontinuities, a set of uncontrollable parameters that nevertheless provide a fine pattern of togetherness and interconnectedness. This paradoxical 'ordered disorderedness' signals the text's central concern with the implications of chance, and the extent to which an arrangement of events is predetermined or not. (WOODS 146)

The Music of Chance behandelt die durch Fiktionalisierung persönlicher Ereignisse zu dechiffrierende Partitur des Zufalls, nach der dieser das Leben der Menschen dirigiert. Zufall wird trotz seiner unkontrollierbaren Ungerichtetheit als eine beinahe musikalischen Gesetzen gehorchende, harmonisierende Matrix der menschlichen Realität

visioniert. Es ist die oberste Prämisse des Romans zu zeigen, daß der Zufall als klassen-, rassen- und genderübergreifende Macht jedes menschliche Schicksal bestimmt. Es obliegt dabei der freien Entscheidungskraft des erwachsenen Individuums, den Zufall als verantwortliche Instanz des persönlichen Schicksals zu imaginieren und anzuerkennen. Wird die unausweichliche Wirkungskraft des Zufalls als Ordnungsprinzip zugelassen, erscheint das Schicksal kohärent. Wird Zufall jedoch nur in seiner destruktiven Wirkung wahrgenommen, bleibt der sinnlose Status des persönlichen Schicksals bestehen.

Ob der Zufall jedoch zum sinnstiftenden Moment funktionalisiert wird, liegt im Willen zur Fiktion jedes einzelnen. Durch den fiktionalen Rahmen, den jeder um persönliche Zufallseignisse erstellen kann, wird das singulare Zufallsmoment zu einem bedeutsamen Glied in einer kohärenten Abfolge von Ereignissen. Es entstehen Fiktionen, die den Zufall als sinnvollen Auslöser einer Handlungskette bewerten, wodurch wiederum menschliche Existenz und Identität stabilisiert werden. Damit erklärt sich einerseits, warum dem Akt des story-telling in Austers Texten so große Bedeutung zugeschrieben wird. Andererseits ist dieses Vertrauen in die freie Entscheidung und das Verantwortungsbewußtsein jedes einzelnen ein wichtiges Kriterium neorealistischer Literatur.

Den literarischen Realisten ähnlich phantasiert sich auch Auster in *The Music of Chance* eine denk- und urteilsvermögende, erwachsene Leserschaft, die gemeinsam mit den ebenso intelligenten Charakteren im Text lernt, persönlichen Mehrwert aus der Fiktionalisierung ihrer eigenen Erfahrung zu schöpfen. Indem Auster die Auseinandersetzung seiner Charaktere mit dem Zufall direkt an seine Leserschaft weiterreicht, erhalten seine Romane nicht nur ein hohes Maß an Performanz, sondern entfalten damit erst ihr Potential zu kultureller Veränderung. Zufall wird als alternatives Ordnungskonstrukt über die Leserschaft als Mittler einer

verstärkt nach Stabilisierungsformen suchenden Gesellschaft angeboten. Im Unterschied zu postmodernen AutorInnen ist es nun nicht mehr Ziel des neorealistischen Autors, den Fiktionscharakter jeglicher Ordnungskonstrukte zu entlarven, sondern statt dessen ihre sinn- und Identitätsstiftende Wirkung anzupreisen, die gerade in ihrem fiktionalen Status begründet ist.

Aus dem Paranoiker postmoderner Texte, der mit erheblicher Gewalt nach Sinngebung sucht und scheitert, wird in einem neorealistischen Text wie *The Music of Chance* ein stabilerer Charakter, der sich, dirigiert von einem spirituellen Gesetz der Zufälligkeit, dem Leben aussetzt, nach dem Sinn sucht und ihn gerade in den Launen des Zufalls findet, die er hinter der scheinbar ungerichteten Planlosigkeit seines Lebens erkennt. Mit Nashe wird in *The Music of Chance* ein derartiger Charakter eingeführt, der die allen Figuren des Romans gemeinsame Suche nach Sinnstrukturen stets auf rationalisierende Art vorantreibt:

Nashe constantly attempts to rationalize chance, to dig up the archeology of random events, to fit illogical interruptions back into the schema of logical progressions. (WOODS 147)

Das wiedergewonnene Vertrauen in die Existenz möglicher Sinnstrukturen macht den größten Unterschied zwischen postmodernen und neorealistischen Helden aus. Genau wie der postmoderne kann auch der neorealistische Held durch seinen pikaresken Lebensstil in chaotische Situationen geraten, die aber durch Vertrauen in die Wirkkraft einer übergeordneten Macht, die selbst der absurdesten und unverständlichsten Situation Sinn gibt, gelöst werden. Dabei ist der neorealistische Held durchweg damit beschäftigt, zwischen den Einzelereignissen einen Kausalzusammenhang mittels der Fiktionalisierung des Zufalls herzustellen. Austers Figuren haben in *The Music of Chance* ihr Vertrauen in ein metaphysisches Ordnungssystem, das den Tod als natürlichen

Bestandteil miteinschließt und deshalb akzeptabel macht, wiedergefunden.

Auch Pozzi ist in diesem Sinne ein typisch neorealisticischer Held. Seine Spielleidenschaft ist die sichtbare Manifestierung einer Passion, die in der Auseinandersetzung mit den Launen des Zufalls beim Poker versucht, den Mysterien und geheimen Ordnungsmechanismen menschlichen Schicksals auf die Spur zu kommen:

Pozzi's superstitiousness constructs a world where every action has a consequence. In Pozzi's metaphysical construction, the world is a delicate, ordered harmony, which needs to be maintained carefully in balance for the wheels to be kept turning beautifully. (WOODS 155)

Durch das Miteinbeziehen des Zufalls als eigentlichem Reiz und maßgebliche Essenz des Spiels verbindet Poker im Unterschied zu anderen Kartenspielen technisches Geschick, Intelligenzleistung und Zufall miteinander. Mut, Können und die nötige Portion Glück sind auch die geforderten Komponenten zur klassischen Verwirklichung des amerikanischen Traums. *The Music of Chance* wird vor allem durch seine kritische Auseinandersetzung mit der Spielthematik als Metapher amerikanischer Topoi zum typisch amerikanischen Roman:

Courage, bravery, and independence have been important psychological traits in American males since the time of frontier exploration and conquest, and these traits continue to be prized in the industrialized and technology-oriented late twentieth-century. [...] In a sense, the participants gamble these character traits - and their sense of self - when they engage in a game or contest, and if they make a good showing, they can enhance their ego while acting in culturally approved ways. (SMITH 126,27)

Nach Aussagen von Paul Bray ist Paul Austers literarische Auseinandersetzung mit Glücksspiel vor allem spezifisch für eine amerikanische Form des magischen Neorealismus:

Auster's objective correlative for 'magic thinking' is the American obsession with gambling. The belief on the part of the character Pozzi, a professional card hustler, that 'Once your luck starts to roll, there's not a damn thing that can stop it' becomes one more instance of a character's faith in those mysterious coordinate points, those hidden trapdoors in the house of the cosmos that will somehow spring open and lead the quester to salvation. (BRAY 84)

Die Fähigkeit der Charaktere, wieder eine Sinn- und Ordnungsmacht annehmen zu können, führt in *The Music of Chance* zu einem nur mehr geringfügig problematisierten Subjektbegriff. Der Text nimmt Abstand von der Thematik des immerzu drohenden Identitätsverlustes. Die Identität der neo-realistischen Charaktere wird von ihrem Vertrauen in die sinnvolle Struktur ihrer Realität stabilisiert. Austers Roman kehrt mit Nashe und Pozzi ein Bedürfnis nach metaphysischen Hilfskonstruktionen wie den Zufall als Sinnstruktur nach außen, die die Möglichkeiten schaffen, außergewöhnliche und unglückliche Ereignisse zu erklären. Damit kann der Mensch in Austers Text vor dem Verlust seiner Identität geschützt werden.

Mit dieser Weltsicht wird in *The Music of Chance* ein Wunsch nach Sicherheit und Stabilität formuliert, der in gewisser Weise Indikator für eine ideologische Trendwende in der zeitgenössischen amerikanischen Romanliteratur ist. Als Gegengewicht zu postmodernen Texten formiert sich mit neorealistischen Texten wie *The Music of Chance* in Amerika eine neue, formal wie ideologisch weniger abenteuerliche, solidere, vielleicht auch ängstlichere, aber definitiv bescheidenere Literatur, die sich auf ihre Weise direkten Zugang zu einer außertextuellen Wirklichkeit verschafft:

There is in some quarters considerable nostalgia for fiction in which the emphasis falls upon the order of things rather than the order of things - for, in other words, a mimetic fiction purporting to give direct access to extralinguistic and extratextual reality, and for a criticism willing to acknowledge the legitimacy of this claim, instead of suspiciously deconstructing it. (MCHALE 164)

Durch diese nostalgische Rückkehr können gerade scheinbare Nebensächlichkeiten an Bedeutung gewinnen. Inhaltlich hat diese realistische Fokussierung auf die 'gewöhnlichen' Dinge des Lebens zur Folge, daß das Leben seine Schönheit und seinen Sinn gerade in der Banalität des Alltags findet. Der Blick wird auf alltägliche Routinevorgänge gelenkt, ohne sich in einer minutiösen Darstellung von Details zu verlieren. So wie bereits der literarische Realismus die bescheidene, pragmatische Antwort auf die asoziale Suche nach stabiler Egokonstitution romantischer Helden war, reagiert mit Paul Auster auch die zeitgenössische amerikanische Romanliteratur mit einer Verengung und Schärfung ihres Blickes auf das Naheliegende gegen die auf ferne Galaxien ausgeweitete Sinn- und Seinssuche postmoderner Paranoiker. Große Hoffnungen und Menschheitsphantasien werden im Neorealismus reduziert auf unspektakuläre Handlungen unspektakulärer Charaktere, die dennoch die Fähigkeit besitzen, 'in einem Sandkorn die ganze Welt zu sehen'.

5. Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit habe ich zu zeigen versucht, wie im Romanwerk von Paul Auster eine Synthese und Weiterentwicklung unterschiedlichster literarischer Epochen von der Romantik über den klassischen Realismus im 19. Jahrhundert und die Moderne bis zur Postmoderne gelingt. Paul Austers Romane zeichnen sich vor allem durch die intelligente Auseinandersetzung mit und Integration von amerikanischer wie europäischer Literaturgeschichte aus, die in völlig synchroner Weise durchmischt wird:

This is why Auster is a major novelist: he has synthesized interrogations of postmodern subjectivities, explications of premodern moral causality, and a sufficient realism. (BARONE 5,6)

An vielen Stellen entstehen interfaces zwischen unterschiedlichen Epochen, die vor allem in *The New York Trilogy* eine Abgrenzung der Romane zur Postmoderne noch schwierig erscheinen lassen. Trotz Austers unübersehbar fundiertem und achtungsvollem Rückbezug auf sein literarisches Erbe als amerikanischer Schriftsteller, ist die Botschaft seiner Texte unmißverständlich kritisch. Obwohl er meiner Ansicht nach als Repräsentant einer neuen literarischen Epoche gelten kann und will, macht er deutlich, daß literarische Innovationen am Ende des 20. Jahrhunderts nichts anderes mehr sein können, als ein Konglomerat ihrer epochalen Genealogie, die er in einem furiosen Variationsreichtum miteinander kombiniert, kritisiert und in anderer Weise nochmals aufbereitet. Es ist ihm unmöglich, seinen literarischen Vorgängern zu entkommen, denn "there are ghosts all around us. [...] and we still read them now, more than a hundred years later" (Auster, *Ghosts* 207,208).

Ein hervorstechendes Motiv im Oeuvre des Autors ist die Inszenierung des Zufalls als transzendentes Ordnungsprinzip der menschlichen Realität. Nach Leland Monk kann gerade diese textuelle Auseinandersetzung als typisches Merkmal neo-realistischen Schreibens gewertet werden. Monk beruft sich

dabei auf Jacques Lacan und George Levine, für die das Reale gerade das durch Sprache nicht Repräsentierbare ist. Analog dazu argumentiert Monk, "that chance marks and defines a fundamental limit to the telling of any story: *chance is that which cannot be represented in narrative*" (9). Entsprechend diene mir die Inszenierung des Zufalls in *City of Glass* und *The Music of Chance* als Beleg des Austerschen Neorealismus', der sich stark vom postmodernen Umgang mit dem Phänomen Zufall unterscheidet. Erst in neorealistischen Texten wird die Anerkennung eines Ordnungsprinzips jenseits diskursiver Strategien wieder möglich.

Gerade auch in seinen jüngeren Romanen tritt Paul Auster verstärkt für eine kohärente Erzählweise ein, durch die es möglich ist, die Welt zu begreifen. Die sinnstiftende Wirkung von Märchen, Mythen und Geschichten im allgemeinen steht im Zentrum seiner Prosa, die unter Zuhilfenahme verschiedenster literarischer Konventionen und einer kritischen Genre-Revisionierung bemüht ist, mit einer chaotischen, fragmentierten und destruktiven Realität ideologisch und ästhetisch zu Rande zu kommen:

Auster seeks to renew the balance between the writing subject and the world outside; the stormy loss of the self (or as is now fashionable, its smooth deconstruction) never interests him, despite the obvious pain involved in achieving the desired equilibrium. (FINKELSTEIN 47)

Mit dieser Intention repräsentiert Auster eine junge Generation von SchriftstellerInnen, die vor allem ihre Integrität - Integrität ihres Denkens, ihres Gefühls und ihres künstlerischen Schaffens - beschützen will. Wie es bereits der Realismus im 19. Jahrhundert schaffte, in den Werken zwei seiner Hauptvertreter, Mark Twain und Henry James, regionalistisch und kosmopolitisch zugleich zu sein, gelingt auch dem neorealistischen Autor Paul Auster in seinen Romanen eine ansprechende Mischung aus New Yorker

Lokalkolorit und europäischer Philosophie, die ihn zu einem weltweit vielgelesenen Autor macht.⁹

Mit der fortschreitenden Kanonisierung neorealistischer Werke z.B. Paul Austers ist die amerikanische Kultur im Begriff, dem jüngsten Ableger realistischer Schreibkultur die angemessene Aufmerksamkeit zu zollen, die sie dem klassischen Realismus lange versagte, da sie laut Fluck

[...] mit dem Realismus des 19. Jahrhunderts im Grunde nie viel anzufangen wußte: Als eine Literatur der Unvermeidlichkeit von Relationen bleibt der realistische Roman auf Szenarios wechselseitiger Abhängigkeit ausgerichtet, anstatt jenen Phantasien unbegrenzter Ich-Expansion Raum zu geben, die sowohl die amerikanische Literatur als auch die amerikanische Literaturkritik trotz aller revisionistischen Versprechen nach wie vor beherrschen. (FLUCK, *Inszenierte Wirklichkeit* 17)

Ein Grund für die Beliebtheit des umfangreichen Romanwerks des mitunter sogar als Modeschriftsteller bezeichneten Autors Paul Auster ist in meinen Augen, daß seine Texte einerseits expansionistischen Egozentrismen Raum bieten, diese aber gleichzeitig in einem Bezugsrahmen wechselnder Interdependenzen einzugrenzen versuchen. Zitate wichtiger literarischer Bezugsquellen der amerikanischen Literatur in den Texten Austers bilden zusammen mit dem explizit formulierten neorealistischen Anspruch des Autors einen modellhaften Syntheseversuch seit langem konkurrierender Selbsteinschätzungen des amerikanischen Egos.

Darüber hinaus wird dem Bedürfnis nach gesellschaftskonstituierenden Normen bei Auster zwar Aufmerksamkeit gewidmet, allerdings erneut aus der weißen, bürgerlichen, heterosexuellen, männlichen und christlichen Perspektive, die seit der literarischen Postmoderne an die gesellschaftspolitische Peripherie verdrängt schien. Unter der textuellen Oberfläche literaturästhetischer Spielereien, gebärdet sich

⁹ In weniger als einem Jahrzehnt wurden die Texte Paul Austers in 15 verschiedene Sprachen übersetzt (Barone 1).

der Autor als reaktionärer Verfechter traditioneller Werte. In diesem Sinne bleibt mir am Ende nur, Dennis Barones lapidarer Beurteilung von Paul Austers Romanwerk zuzustimmen: "There is more than first meets the eye" (11).

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Auster, Paul. *In the Country of Last Things*. [1987] London und Boston: Faber and Faber, 1992.
- . *Leviathan*. [1992] London und Boston: Faber and Faber, 1993.
- . *Moon Palace*. [1989] London und Boston: Faber and Faber, 1992.
- . *Mr Vertigo*. London und Boston: Faber and Faber, 1994.
- . *Smoke & Blue in the Face: Two Films*. New York: Hyperion, 1995.
- . *The Art of Hunger*. [1991] Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.
- . *The Invention of Solitude*. [1982] London und Boston: Faber and Faber, 1992.
- . *The Music of Chance*. [1990] London und Boston: Faber and Faber, 1991.
- . *The New York Trilogy*. *City of Glass*. [1985] *Ghosts*. [1986] *The Locked Room*. [1986] London, New York u.a.: Penguin Books, 1987.
- . *The Red Notebook. True Stories, Prefaces and Interviews*. London und Boston: Faber and Faber, 1995.
- Beckett, Samuel. *Mercier und Camier*. [1972] Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1995.
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Hg. und übs. Vinzenz Hamp u.a.. Augsburg: Pattloch Verlag, 1989.
- Emerson, Ralph, Waldo. "Nature". *The Heath Anthology of American Literature*. Hg. Paul Lauter. Lexington u.a.: Heath and Company, 1990. 1471-98.
- Kafka, Franz. *Das Schloß*. [1935] Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- . *Der Prozeß*. [1935] Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. [1955] Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989.

Sekundärliteratur

- Barone, Dennis. "Introduction: Paul Auster and the Post-modern American Novel". *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Hg. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 1-26.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977.
- Baxter, Charles. "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction". *The Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994): 40-43.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Bernstein, Steven. "Auster's Sublime Closure: The Locked Room". *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Hg. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 88-106.
- Bradbury, Malcolm, und Richard Ruland. *From Puritanism to Postmodernism*. New York u.a.: Penguin Books, 1991.
- . "Neorealist Fiction". *Columbia Literary History of the United States*. Hg. Emory Elliott u.a.. New York: Columbia University Press, 1988. 1126-41.
- . "Writing Fiction in the 90s". *Neorealism in Contemporary American Fiction*. Hg. Kristiaan Versluys. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi, 1992. 13-25.
- Bray, Paul. "The Currents of Fate and The Music of Chance". *The Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994): 83-86.
- Dittmar, Kurt. "Realität und Fiktion in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur". *Literarische Ansichten der Wirklichkeit. Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur*. Hg. Hans-Heinrich Freitag u. Peter Hühn. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang, 1980. 401-27.
- Dose, Gerd. "Nachahmung als Illusion oder: Der Zufall als Notwendigkeit. Überlegungen zum Status der Wirklichkeitskonstitution in fiktionaler Literatur im vorwiegend rationalen Zeitalter". *Literarische Ansichten der Wirklichkeit. Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur*. Hg. Hans-Heinrich Freitag u. Peter Hühn. Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang, 1980. 1-39.
- Eco, Umberto. *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München: Verlag C.H. Beck, 1995.

- Federman, Raymond. "Self-Reflexive Fiction". *Columbia Literary History of the United States*. Hg. Emory Elliott u.a.. New York: Columbia University Press, 1988. 1142-57.
- Finkelstein, Norman. "In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster". *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Hg. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 44-59.
- Fluck, Winfried. *Inszenierte Wirklichkeit. Der amerikanische Realismus 1865-1900*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- . "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in American Fiction". *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Hg. Kristiaan Versluys. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi, 1992. 65-85.
- Freier, Hans. "Englisches Frühstück oder Hamlets Eier. Eine kurze Geschichte des Zufalls". *Spielzüge des Zufalls. Zur Anatomie eines Symptoms*. Hg. Carola Hilmes u. Dietrich Mathy. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994. 9-18.
- Hengelbrock, Jürgen. *Jean-Paul Sartre. Freiheit als Notwendigkeit. Einführung in das philosophische Werk*. Freiburg, München: Karl Alber Verlag, 1989.
- Herodot. "Die ersten Menschen". *Antike Geisteswelt*. Ausgew. und hg. von Walter Ruegg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1980. 24 6-5 6.
- Hite, Molly. "Postmodern Fiction". *The Columbia History of the American Novel*. Hg. Emory Elliott u.a.. New York, Oxford: Columbia University Press, 1991. 697-725.
- Hughes, Robert. "Introduction". *Paul Auster. A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. Hg. William Drenttel. New York: Delos Press, 1994. 12.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1992.
- Irwin, Mark. "Inventing the Music of Chance". *The Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994): 80-82.
- Jakobson, Roman. "The Dominant". (1971): 108. Zit. In Brian McHale. *Postmodernist Fiction*. New York, London: Routledge, 1987.
- Kohl, Stephan. *Realismus: Theorie und Geschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Lavender, William. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass". *Contemporary Literature* 34.2 (1993): 219-39.

- Lee, Alison. *Postmodern British Fiction*. New York, London: Routledge, 1990.
- Logsdon, Loren, und Charles Mayer. *Since Flannery O'Connor. Essays on the Contemporary American Short Story*. Illinois: Western Illinois University Press, 1987.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Marquard, Odo. *Apologie des Zufälligen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1987.
- McCaffery, Larry, und Sinda Gregory. "An Interview with Paul Auster". *Contemporary Literature* 33.1 (1992): 1-23.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York, London: Routledge, 1987.
- Monk, Leland. *Standard Deviations. Chance and the Modern British Novel*. Stanford, California: Stanford University Press, 1993.
- Rathjen, Friedhelm. *Beckett zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1995.
- Ries, Wiebrecht. *Kafka zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1993.
- Rowen, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass". *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 32.4 (1991): 224-34.
- Russell, Alison. "Deconstructing The New York Trilogy. Paul Auster's Anti-Detective Fiction". *Critique. Studies in Contemporary Fiction* 31.2 (1990): 71-84.
- Shechner, Mark. "American Realisms, American Realities". *Neorealism in Contemporary American Fiction*. Hg. Kristiaan Versluys. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi, 1992. 27-50.
- Smith, James F., und Vicki Abt. "Gambling as Play". *The Annals of the American Academy of Political and Social Science. Gambling: Views from the Social Sciences*. Hg. James H. Frey u. William R. Eadington. Beverly Hills u.a.: Sage Publications, 1984. 122-32.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Tysh, Chris. "From One Mirror to Another: The Rhetoric of Disaffiliation in City of Glass". *The Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994): 46-52.

- Versluys, Kristiaan, Hg. *Neorealism in Contemporary American Fiction*. Amsterdam, Atlanta: Editions Ro-dopi, 1992.
- Weisenburger, Steven. "Inside Moon Palace". *The Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994): 70-79.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1979.
- Woods, Tim. "The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within 'The City of the World'". *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Hg. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 143-61.

ERKLÄRUNG

Ich versichere, daß ich die Arbeit selbstständig
angefertigt, nicht anderweitig für Prüfungszwecke vorgelegt,
sowie alle benutzten Quellen und Hilfsmittel angegeben habe.

München, März 1996

[Unterschrift]